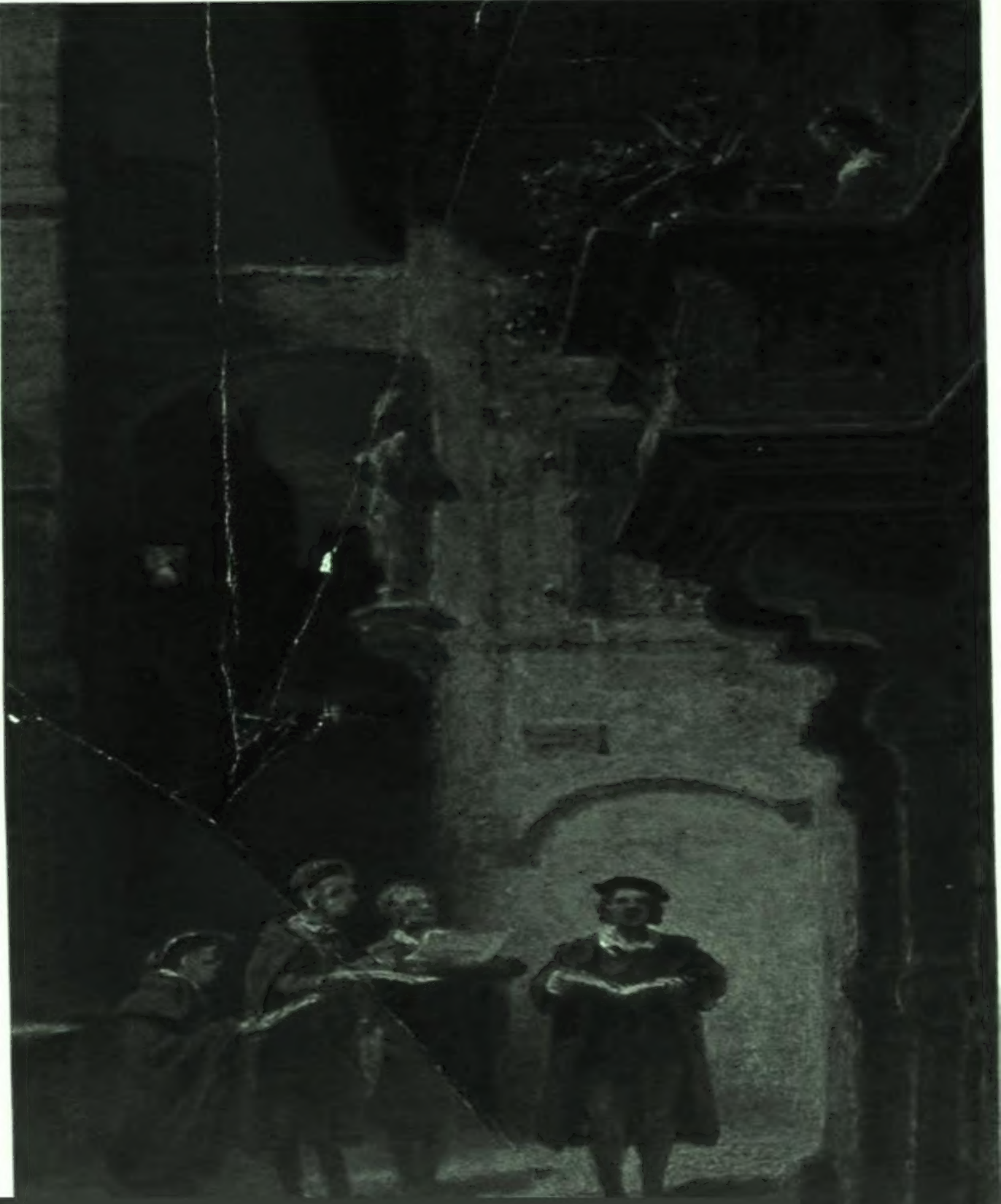
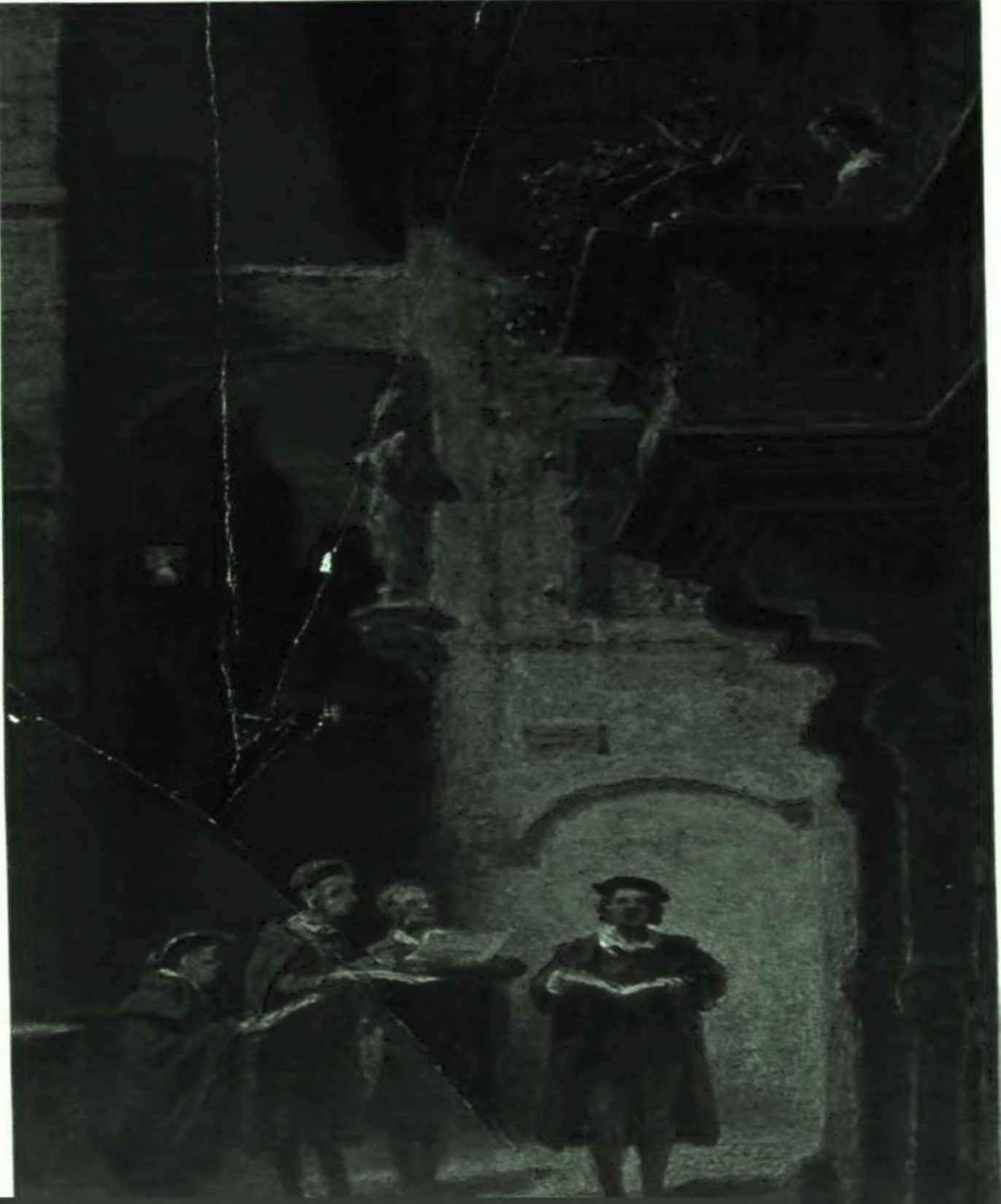


Handbuch der Kunstgeschichte: Das 19. Jahrhundert. 6. Aufl., ...

Anton Springer, Adolf Michaelis, Josef Neuwirth, Adolf Philippi, Max Osborn, Felix Becker

Digitized by Google



Handbuch der Kunstgeschichte: Das 19. Jahrhundert. 6. Aufl., ...

Anton Springer, Adolf Michaelis, Josef Neuwirth, Adolf Philippi, Max Osborn, Felix Becker

Digitized by Google

709
S769

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Anton Springer

Die Kunſt des 19. Jahrhunderts

(Handbuch der Kunſtgeſchichte V.)

Digitized by Google

Ständchen.

Von Carl Spitzweg. Magdeburg, Privatbesitz.

Digitized by Google

Handb[illegible]

der

[illegible]

von

Anton Spr[illegible]

V.

[illegible]

Bearbeitet und ergänzt

von

[illegible]

Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage

Mit 550 Abbildungen und [illegible] Farbendruckt[illegible]

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1912

Digitized by Google

Digitized by Google

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

V.

Das 19. Jahrhundert

Bearbeitet und ergänzt

von

Max Osborn

Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage

Mit 550 Abbildungen und 28 Farbendrucktafeln

LIBRARY

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1912

Digitized by Google

Copyright 1912
by E. A. Seemann in Leipzig

191427

STANFORD LIBRARY

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig
Druck der farbigen Tafeln von Förster & Borries, Zwickau

Digitized by Google

Vorwort zur dritten Auflage

Seit dem Erſcheinen der zweiten Auflage des Textbuches zur Kunſt des 19. Jahrhunderts von Anton Springer (1884) ſind zweiundzwanzig Jahre verfloſſen. Als ſie in den Handel ging, war das Ende des Jahrhunderts, dem der Band gewidmet war, noch fern. Die Kunſtbewegung, in deren Hochflut wir Heutigen ſtehen, und in der wir ein bedeutſames Element der Entwicklung der jüngſten Epoche erblicken, ſtand damals im Ausland noch in den Anfängen, war in Deutſchland noch faſt ein Unbekanntes, und ſelbſt jene Anfänge waren noch zu nahe, als daß eine zuſammenfaſſende hiſtoriſche Darſtellung möglich geweſen wäre. Die letzten beiden Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts brachten dann allenthalben neue Keime zur Entfaltung. Und überdies ließen die Ergebniſſe der Forſchung, die ſich nun erſt eingehender mit dem Zeitabſchnitt ſeit 1800 zu beſchäftigen begann, ſeinen kunſtgeſchichtlichen Verlauf zum Teil in weſentlich anderem Lichte erſcheinen als früher.

Aus allen dieſen Gründen ergab ſich für die Herſtellung der dritten Auflage die Notwendigkeit einer gründlichen Neubearbeitung des Textes. Dabei war es die erſte und wichtigſte Pflicht des jüngeren Kunſthiſtorikers, dem die Verlagsbuchhandlung mit Zuſtimmung der Familie des verewigten Verfaſſers dieſe ehrenvolle Aufgabe übertrug, den Wortlaut der Springerſchen Darſtellung, ſoweit irgend möglich, zu erhalten. Eingehende Erwägungen ließen es jedoch richtiger erſcheinen, den dritten und letzten Abſchnitt der zweiten Auflage, der die Zeit von 1850 ab behandelte, gänzlich fallen zu laſſen und einen neuen Text an ſeine Stelle zu ſetzen, wobei es ſich empfahl, den umfangreichen Stoff in zwei Abſchnitte zu gliedern (1850—1870 und 1870—1900). So ſtellt ſich denn der Hauptteil des vorliegenden Bandes, von Seite 119 an, als die ſelbſtändige Arbeit des Herausgebers dar. Aber auch in den erſten beiden Abſchnitten (S. 1—118), die im allgemeinen den alten Text bewahrt haben, waren manche Änderungen unabweisbar. Zunächſt mußten an mehreren Stellen Streichungen vorgenommen werden, weil die Ausführlichkeit in der Behandlung einzelner Künſtler mit ihrer Wertſchätzung durch die ſpätere hiſtoriſche Kritik ſo wenig im Einklang ſtand, daß man annehmen darf, Springer ſelbſt hätte bei einer Neubearbeitung ſeines Textes dieſe Ausführungen eingeſchränkt, vermutlich ſogar weit radikaler, als es nunmehr der Reſpekt vor ſeinem Wort geſtattete. Nicht geringe Schwierigkeiten machte ſodann die Frage, wie es mit denjenigen Strömungen und Künſtlerperſönlichkeiten aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts zu halten ſei, die Springer nicht erwähnte, die nach heutiger Auffaſſung jedoch in der Darſtellung nicht fehlen dürfen. Nach reiflicher Überlegung wurde der folgende Weg gewählt: Einſchiebungen in den alten Text ſind nur an ganz wenigen Stellen, wo es unvermeidlich war, vorgenommen worden (wie etwa bei Chaſſériau, S. 87 f., den Springer nicht nannte). Im übrigen wurden alle Nachträge in den ſpäteren Kapiteln verarbeitet, obſchon dies mehrfach

einen Widerspruch zu den Jahreszahlen ergab, die sich in den Kolumnenüberschriften finden. Dieser Mißstand erschien jedoch geringer als der, der sich ergeben hätte, wenn die Springerschen Kapitel mit fremdem Gut vollgestopft und dadurch nicht nur pietätlos um ihre ursprüngliche Gestalt, sondern auch um ihre innere Geschlossenheit gebracht worden wären. Ganz abgesehen davon, daß sich die Anschauungen des Verfassers und des Bearbeiters in allgemeinen künstlerischen Fragen wie in einzelnen besonderen Fällen naturgemäß nicht immer decken, so daß sich ein höchst unorganisches Gemisch ergeben hätte. Um seiner Schilderung da, wo sie auf die ältere Entwicklung zurückweist, eine gewisse Rundheit zu sichern, hat der Bearbeiter einige wenige Partien aus dem ehemaligen Text herausgelöst und in die folgenden Kapitel verwoben; die wichtigste Annektierung dieser Art ist Menzel, der nach unserer Anschauung seinen Platz richtiger hinter Krüger und Blechen (S. 202ff.) erhält als bei Schwind und Ludwig Richter, zumal da die Berliner Jahrhundert-Ausstellung des vergangenen Winters den Anlaß bot, die Vorklänge der modernen deutschen Kunst aus den früheren Jahrzehnten im Zusammenhang aufzureihen. Die kleinen Wiederholungen, die sich bei dieser Anlage des Ganzen nicht völlig vermeiden ließen, die übrigens auf das geringste Maß reduziert sind, möge der Leser dem Streben nach einer einheitlicheren Gestaltung des Textes zugute halten. Schließlich habe ich Rechenschaft davon abzulegen, daß ich die Satzgestaltung der älteren Fassung durchweg überarbeitet habe, um manche Einzelheiten mehr mit dem heutigen Sprachempfinden auszugleichen. Doch war es mir hier wie überall oberstes Gesetz, in keinem Punkt den Geist der Springerschen Darstellung zu verletzen.

In meiner Bearbeitung der Zeit von 1850—1900 habe ich mich von den Springerschen Grundsätzen leiten lassen, die den Charakter dieses Buches als den eines einführenden „Handbuches" betonten und vor allem auf den deutschen Leser und Benutzer wiesen. In den Kapiteln über die deutsche Kunst habe ich mich dabei in einigen Fällen an meine frühere Veröffentlichung „Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert" (Verlag von F. Schneider & Co., Berlin, 1901) angelehnt.

Der Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann, die mir im Verlaufe meiner Arbeit das freundlichste Entgegenkommen bewiesen, die der Ausstattung dieses Bandes die liebevollste Sorgfalt gewidmet und den Hauptanteil an der mühevollen Auswahl und Beschaffung des reichen Abbildungsmaterials auf ihre Schultern genommen hat, möchte ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten und aufrichtigsten Dank aussprechen.

Berlin, im September 1906

Max Osborn

Vorwort zur fünften Auflage

Die Neubearbeitung dieses Abschlußbandes von Anton Springers „Handbuch", die vor zwei Jahren zuerst erschien, hat eine so freundliche Aufnahme gefunden, daß sich bereits im vergangenen Jahre die Notwendigkeit ergab, eine neue Auflage (also die vierte des ehemaligen „Textbuches zur Kunst des 19. Jahrhunderts") zu veranstalten. Sie mußte so eilig hergestellt werden, daß nur einige Druckfehler und Versehen berichtigt werden konnten. Auch dieser Neudruck war jedoch rasch vergriffen; und so ward nach einem weiteren Jahre wiederum eine neue Auflage (die hier vorliegende fünfte) erforderlich, bei der sich nun die Möglichkeit ergab, den ganzen Band noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht zu unterziehen. Es wurden dabei, soweit es sich innerhalb des gegebenen Rahmens ermöglichen ließ, zahlreiche Wünsche berücksichtigt, die bezüglich des Textes wie der Abbildungen laut geworden waren. Wiewohl für die ersten beiden Abschnitte, die im wesentlichen noch den Wortlaut des Springerschen „Textbuches" bewahren (siehe Vorwort zur dritten Auflage), die Respektierung der ursprünglichen Fassung als Grundsatz bestehen blieb, sind doch auch hier mehrere kleine Änderungen und an einer Stelle (bei der Besprechung Rethels, S. 57 ff.) eine Erweiterung vorgenommen worden. In den beiden letzten Abschnitten (von S. 119 bis zum Schluß), die das Eigentum des Herausgebers darstellen, konnte diese Überarbeitung naturgemäß gründlicher durchgeführt werden. Eine genauere Vergleichung würde zeigen, daß namentlich die Ergebnisse der österreichischen und süddeutschen Kunst stärker herangezogen, daß die knappen biographischen Daten vervollständigt, manche Urteile schärfer formuliert, an vielen Stellen Ergänzungen eingefügt, vor allem auch die Hinweise auf die jüngste Bewegung, soweit angängig, fortgeführt wurden. Überdies ist die Gesamtzahl der Textbilder beträchtlich erweitert (von 490 auf 535); auch drei neue Farbendrucktafeln sind hinzugekommen, die der Leser willkommen heißen wird. Der Umfang des Bandes ist durch diese verschiedenartigen Zutaten um zwei Bogen gestiegen.

Berlin, im November 1908

M. O.

Vorwort zur sechsten Auflage

Die erneute Überarbeitung verfolgte den Zweck, notwendige Einschiebungen und Ergänzungen vorzunehmen, Einzelheiten nachzutragen, sowie das Bildermaterial zu vergrößern, ohne den starken Band weiter anschwellen zu lassen, der sonst an Übersichtlichkeit verlieren müßte. So hat sich, trotz beträchtlichen Zusätzen, durch Kürzungen an andern Stellen erreichen lassen, daß der Umfang nur um drei Seiten stieg. Die Zahl der Textabbildungen jedoch, die überdies manche Verbesserung erfuhren, ist von 535 auf 550, die der Farbendrucktafeln von 26 auf 28 erhöht worden.

Berlin, im Februar 1912

M. O.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Abschnitt: 1750—1819.

Seite

1. Die Anfänge des Klassizismus im achtzehnten Jahrhundert 1

Neue Begeisterung für die Antike S. 1. — Der klassische Stil in der Architektur S. 2. — Canova S. 3. — Mengs S. 3. — Nebenströmungen S. 4. — Englische Kunst (Flaxman, Reynolds) S. 5.

2. David und seine Schule 6

Der Klassizismus in Frankreich S. 6. — David S. 6. — Prud'hon S. 11. — Girodet S. 11. — Gérard S. 12. — Gros S. 12. — Guérin S. 12. Isabey S. 12.

3. Carstens und Thorwaldsen 14

Die Kunstzustände in Deutschland S. 14. — Carstens S. 15. — Thorwaldsen S. 17. — Dannecker S. 18. — Jüngere nordische Bildhauer S. 20. — Jüngere deutsche Bildhauer S. 21. — Schick, Wächter, Reinhart S. 21. — Koch S. 22. — Genelli S. 24. — Preller S. 25.

4. Die Romantiker 25

Rom als Kunsthauptstadt S. 25. — Die Weimarer Kunstfreunde S. 26. — Romantische Kunstanschauungen S. 28. — Die Nazarener S. 29. — Religiöse Tendenzen S. 31. — Overbeck S. 31. — Pforr S. 33. — Veit, Führich, Steinle S. 33.

5. Cornelius' Anfänge 34

Cornelius' Frühzeit S. 34. — Die Wandmalereien in der Casa Bartholdy S. 36. — Die Fresken in der Villa Massimi S. 36. — Cornelius' Abberufung aus Rom S. 37.

Zweiter Abschnitt: 1819—1850.

1. Cornelius und die ältere Münchner Kunst 39

Die Glyptothek-Fresken S. 39. — König Ludwig I. als Mäcen S. 40. — Klenze S. 41. — Gärtner S. 41. — Schwanthaler S. 42. — Loggien in der Pinakothek S. 42. — Ausmalung der Ludwigskirche S. 42. — Münchner Konflikte S. 43. — Schnorrs weitere Arbeiten S. 43. — Heß, Schraudolph S. 45. — Rottmann S. 45. — Cornelius in Berlin S. 46.

2. Die ältere Düsseldorfer Schule 49

Wilhelm Schadow S. 49. — Wach, Carl Begas S. 49. — Düsseldorfer Romantik S. 51. — Schrödter, Hasenclever S. 53. — Genremaler S. 54. — Lessing S. 55. — Schirmer S. 56. — Rethel S. 58.

Digitized by Google

Seite

3. Schinkel und Rauch 61

Berliner Klassizismus S. 61. — G. Schadow S. 61. — Schinkel S. 63. — Seine Schüler S. 66. — Rauch S. 68. — Seine Schüler S. 69.

4. Die Romantiker in Frankreich 70

Die geistige Freiheitsbewegung der Restaurationsepoche S. 70. — Zurückweichen des Klassizismus S. 72. — Géricault S. 72. — Delacroix S. 73. — Delaroche S. 78.

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigtums 78

Das „Geschlecht von 1830" S. 78. — Die Entdeckung des Orients S. 80. — Delacroix' spätere Werke S. 83. — Delaroche und die Anfänge der Historienmalerei S. 85. — Chassériau S. 87. — Horace Vernet und die Soldatenmaler S. 88.

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung 91

Ingres S. 91. — Sein Einfluß S. 94. — Flandrin S. 94. — Französische Plastik S. 97.

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland . . 102

Erweiterung der Stoffwelt: Zeitbilder, Genremaler S. 102. — Das italienische Genrebild S. 103. — Historienmalerei S. 103. — Die Belgier S. 104. — Wilhelm Kaulbach S. 105. — Schwind S. 109. — Ludw. Richter S. 113. — Rietschel S. 116. — Seine Schüler S. 118.

Dritter Abschnitt: 1850—1870.

1. Das moderne Programm 119

2. Die englische Malerei als Bahnbrecherin 124

Hogarth, Reynolds und Gainsborough als Vorkämpfer S. 124. — Jüngere Porträtisten S. 125. — Klassizisten S. 126. — Benjamin West, Copley S. 127. — Wilkie S. 128. — Genremaler S. 128. — Tiermaler S. 130. — Landschafter S. 131. — Constable S. 133. — Aquarellisten S. 136. — Turner S. 137. — Zeichner S. 139. — Blake S. 141. — Niedergang der Malerei S. 142. — Die Präraffaeliten S. 143.

3. Der Realismus in Frankreich 152

Englische Einflüsse in Frankreich S. 152. — Vorkämpfer des paysage intime S. 153. — Die moderne Landschaft S. 153. — Die Fontainebleauer S. 155. — Millet S. 163. — Das moderne Leben S. 166. — Die Zeichner S. 166. — Daumier S. 169. — Der Realismus in der Malerei S. 170. — Courbet S. 172. — Physiognomie der herrschenden Kunst unter dem zweiten Kaiserreich S. 176. — Meissonier S. 182.

4. Das Erwachen der Farbe in Deutschland 186

Das malerische Problem in Deutschland S. 186. — Nebenströmungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts S. 186. — Anfänge der intimen Kunst S. 188. — Hamburg S. 189. — Dresden S. 191. — Wien S. 193. — München S. 194. — Düsseldorf S. 196. — Berlin S. 199. — Menzel S. 202. — Die „große" Malerei S. 209. — Piloty S. 211. — Makart S. 214. — Berliner Koloristen S. 218. — Genremalerei S. 219. — Spitzweg S. 220. — Knaus S. 222. — Vautier S. 222. — Defregger S. 222. — Frankfurter Gruppe S. 225. — Intime Kunst S. 228.

5. Die historischen Stile in Plastik, Architektur und Kunstgewerbe 233

Allgemeine Situation S. 233. — Plastik S. 234. — Frankreich S. 234. — Deutschland und Oesterreich-Ungarn S. 239. — England S. 246. — Nordamerika S. 248. — Die nordischen Länder S. 248. — Belgien S. 249. — Italien S. 249. — Rußland S. 253. — Architektur S. 253. — Frankreich S. 254. — Deutschland S. 257. — England S. 266. — Nordamerika S. 267. — Kunstgewerbe: Trennung von Kunst und Handwerk S. 267. — Reformen auf der Grundlage historischer Studien S. 268. — Stilwirrwarr S. 270. — Deutsche Renaissance S. 271.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt: 1870—1900.

Seite

1. Der Impressionismus und die Franzosen 272

Wesen des Impressionismus S. 273. — Manet S. 276. — Der Kreis um Manet S. 279. — Nebenströmungen: Puvis de Chavannes und Moreau S. 286. — Jüngere Impressionisten S. 290. — Neoimpressionismus S. 291. — Reaktion gegen die Lichtmalerei S. 294. — Jüngste Erscheinungen S. 298.

2. Die moderne Malerei in Deutschland 302

Der neurömische Kreis: Böcklin, Feuerbach, Marées S. 302. — Leibl und sein Kreis S. 314. — Thoma S. 317. — Lenbach S. 322. — Ausklang der Geschichtsmalerei S. 327. — Realisten S. 328. — Neue Kämpfe S. 329. — Liebermann S. 331. — Die Sezessionen S. 334. — Stimmungslandschaft S. 350. — Neue Phantasiekunst S. 355.

3. Die Malerei der übrigen Völker 364

England S. 364. — Die Schotten S. 373. — Amerika S. 374. — Holland S. 378. — Belgien S. 383. — Spanien S. 388. — Italien S. 393. — Dänemark S. 399. — Schweden S. 401. — Finnland S. 405. — Norwegen S. 406. — Polen, Ungarn, Böhmen S. 408. — Rußland S. 410.

4. Moderne Plastik und Architektur 419

Plastik S. 419. — Impressionismus in der Plastik; Rodin S. 420. — Meunier und die Belgier S. 425. — Adolf Hildebrand und sein Kreis S. 430. — Polychrome Plastik S. 432. — Medaille S. 437. — Architektur S. 440. — Selbständigere Verwertung alter Bauformen S. 440. — Benutzung einheimischer Ueberlieferungen S. 444. — Monumentalarchitektur S. 448. — Neue Formensprache S. 450. — Eisenbau S. 451.

5. Die zeichnenden Künste 453

Kupferstich S. 453. — Radierung S. 454. — Holzschnitt S. 459. — Lithographie S. 462. — Karikatur S. 463. — Neue Buchkunst S. 464. — Plakat S. 466.

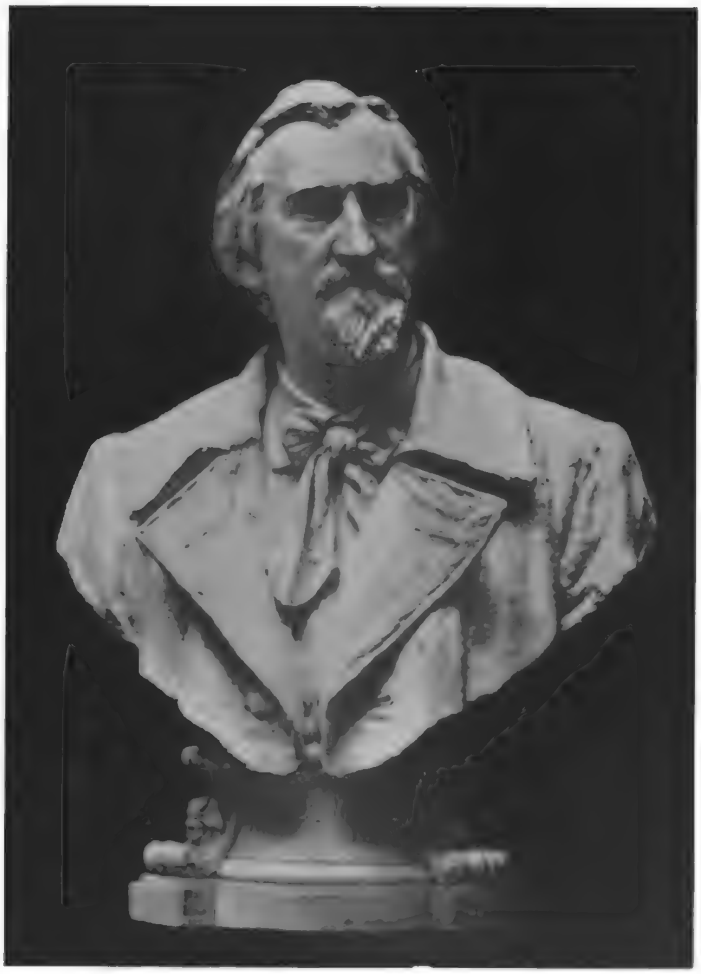
6. Kunst und Leben 468

Neue Ideale S. 468. — Kunstgewerbliche Reformen in England S. 469. — In Belgien S. 471. — In Deutschland S. 471. — In den anderen Ländern S. 475. — Kunst und Volk S. 477. — Ausblick S. 477.

Register 478

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

I.	Ständchen. Von Carl Spitzweg. Magdeburg, Privatbesitz . .	Zu S.	221
II.	Entführung der Psyche. Von P. P. Prudhon. Paris Louvre	„ „	11
III.	Die Grotte der Egeria. Von J. W. Schirmer. Leipzig, Museum der bildenden Künste	„ „	56
IV.	Der Ritt Kunos von Falkenstein. Von Moriz von Schwind. Leipzig, Museum der bildenden Künste	„ „	110
V.	Vor Venedig. Von J. M. W. Turner. London, National Gallery	„ „	138
VI.	Sommerzeit. Von Camille Corot	„ „	158
VII.	Landschaftsstudie. Von Ch. Fr. Daubigny. Dresden, Privatbesitz	„ „	161
VIII.	Die Wäscherin. Von Honoré Daumier. Paris, Priatbesitz . .	„ „	169
IX.	Schloß Chillon. Von Gustave Courbet. Berlin, Privatbesitz .	„ „	175
X.	Rast bei der Heuernte. Von Caspar David Friedrich. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie	„ „	192
XI.	Westfälische Landschaft. Von Andreas Achenbach. Düsseldorf. Privatbesitz	„ „	197
XII.	Dekor für ein Porzellan-Tafelservice zur Silberhochzeit Kaiser Friedrichs III. Von Adolph von Menzel. Berlin, Nationalgalerie	„ „	209
XIII.	Olympia. Von Edouard Manet. Paris, Luxembourg	„ „	276
XIV.	Ballettänzerin. Von Edgar Degas. Paris, Luxembourg . .	„ „	281
XV.	Zwei Schwestern. Von Auguste Renoir. Dresden, Privatbesitz	„ „	283
XVI.	Heuernte. Von Jules Bastien-Lepage. Paris, Luxembourg .	„ „	285
XVII.	Pietà. Von Gustave Moreau. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut	„ „	289
XVIII.	Vor dem Bilderbuch. Von Eugène Carrière. Paris, Privatbesitz	„ „	297
XIX.	Im Spiel der Wellen. Von Arnold Böcklin. München, Neue Pinakothek	„ „	306
XX.	Schlummerlied. Von Anselm Feuerbach. Leipzig, Museum der bildenden Künste	„ „	308
XXI.	Sehnsucht. Von Hans Thoma. Karlsruhe, Privatbesitz . . .	„ „	318
XXII.	Konservenmacherinnen. Von Max Liebermann. Leipzig, Museum der bildenden Künste	„ „	332
XXIII.	Heilige Nacht. Von Fritz von Uhde. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie	„ „	338
XXIV.	Sommerglück. Von Max Klinger	„ „	357
XXV.	Die Hoffnung. Von G. F. Watts. London, National Gallery	„ „	368
XXVI.	Mutterglück. Von Giovanni Segantini. Leipzig, Museum der bildenden Künste	„ „	399
XXVII.	Maja. Von Anders Zorn. Berlin, Nationalgalerie	„ „	405
XXVIII.	Der Dichterling. Von Th. Th. Heine. Leipzig, Privatbesitz . .	„ „	463



Marmorbüſte Anton Springers, von Karl Seſſner.

(Zu S. 437.)

Digitized by Google

1. Das Brandenburger Tor in Berlin, von C. G. Langhans.
(Phot. von Albert Brüning, Berlin)

Erſter Abſchnitt: 1750—1819.

1. Die Anfänge des Klaſſizismus im achtzehnten Jahrhundert.

Das friſche Blut, das die Renaiſſancebildung im fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert der Kunſt zugeführt hatte, war allmählich wieder erſtarrt und eingetrocknet. Namentlich lockerten ſich wieder die Beziehungen zur Antike, einſt ſo fruchtbar und vielumfaſſend, ſeit dem ſiebzehnten Jahrhundert aber immer äußerlicher und oberflächlicher. Wie ſchlecht das Altertum in dieſer Zeit verſtanden wurde, zeigen am deutlichſten die Stiche nach klaſſiſchen Skulpturen: bis zur Unkenntlichkeit erſcheinen ſie in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum neues Leben in die Kunſt und weckten wieder die Begeiſterung für die Antike. Nirgends ſtärker als in Frankreich. Wie franzöſiſche Antiquare ſich mit beſonderem Eifer auf die Beſchreibung und Erklärung der vorgefundenen Altertümer warfen, ſo haben auch franzöſiſche Künſtler und Kunſthandwerker ſich zuerſt und am erfolgreichſten den antiken Kunſtformen wieder zugewandt. Der Umſtand, daß Werke der Malerei und der Kleinkunſt zahlreicher als jemals ans Tageslicht kamen und das größte Intereſſe erregten, erleichterte die Verwertung der alten Motive. Die immer nach neuen Muſtern lüſterne Mode fand hier für die Welt der Geräte eine unerſchöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmuck der Innenräume antikiſierende Formen. Die Proben klaſſiſcher Malerei ſtellten ſich der bisher herrſchenden Richtung nicht ſo ſchroff entgegen wie die Schöpfungen der antiken Plaſtik. Es ließen ſich die maleriſchen Formen der klaſſiſchen Kunſt verwenden, ohne daß man nötig hatte, mit der Überlieferung vollſtändig zu brechen. Man glaubte wenigſtens an eine Verſöhnung beider Elemente und gab ſich der Überzeugung hin, die neuen Errungenſchaften mit dem alten Erbe bequem vereinigen zu können. Aber der halbe Weg der Reform iſt ein ſchlechter Weg. Gerade die Schäden der früher herrſchenden Richtung, das Weich-

Digitized by Google

liche und Kraftloſe, das Überfeinerte und Seelenloſe, die Vorliebe für ſüßliche Helden und gezierte Frauen, das ſtetige Zurückfallen in unwahre Situationen und eine hohle Aktion, konnten auf dieſe Art nicht gründlich beſeitigt werden.

In der Architektur tritt der klaſſiſche Stil, auf die reichere und genauere Kenntnis antiker, auch griechiſcher Bauformen geſtützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirkſamkeit. Die Säulenordnungen, die Gebälkeglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Altertums (Pantheon, römiſche Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs miſchte ſich noch ein Reſt von Sentimentalität in der beliebten Nachbildung kleiner Ruinen bei (parallel mit der ſentimentalen Gartenbaukunſt); doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Kanon nachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunſt

2. Magdalena, von A. Canova. Paſſagno, Canova-Tempel.

als das abſtrakte Vitruvſche Lehrbuch ſtudiert, die künſtleriſche Tätigkeit mehr auf die äußerliche Zuſammenſtellung antiker Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Weſens und ihre ſelbſtändige Verwertung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments und ſeine ſteife, ſchwungloſe Behandlung ſind ein weiteres Merkmal des nach einem feſten Schema gebildeten klaſſiſchen Stils, deſſen Herrſchaft bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hineinreicht. In Öſterreich z. B. erhielt er ſich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibender Bedeutung zu ſchaffen. Reiche Verwertung fand er in ſüddeutſchen Reſidenzen, namentlich in Karlsruhe. In Berlin iſt die glänzendſte Schöpfung dieſer alten klaſſiſchen Richtung das Brandenburger Tor, von Carl Gotthard Langhans (1733—1808) bereits 1789 begonnen (Abb. 1). Der klaſſiſche Stil brach ſich gleichfalls, wenn auch nicht ohne ſcharfen Widerſpruch zu erfahren, in England Bahn, wo die Geſellſchaft der „Dilettanti" ſeit 1733 durch Sammlungen, Ausgrabungen und Publikationen das Intereſſe an der antiken Kunſt mächtig aufgefriſcht hatte. Lange und kaum ernſtlich beſtrittene Dauer gewann er aber namentlich in Frankreich, wozu die Tendenzen der Napoleoniſchen Zeit weſentlich beitrugen. Die auch wiſſenſchaftlich tüchtigen Architekten Pierre Fontaine (1762—1853) und Charles Percier (1764—1838) ſind ſeine bedeutendſten Vertreter, die Madeleinekirche von B. Vignon (1761—1828), der Arc de l'étoile von François Chal-

grin (1739—1811) und der Triumphbogen auf dem Karuſſelplatze von Fontaine die bekannteſten Beiſpiele.

Auf dem Gebiete der Skulptur vollzieht den Übergang zum klaſſiſchen Stil der berühmteſte Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: Antonio Canova (1757—1822). Aber auch Canova blieb auf halbem Wege ſtehen. Wohl ſtudierte er die Antiken der römiſchen Muſeen. Doch er war ſich ſeiner Virtuoſität in der Marmorbehandlung zu ſehr bewußt, als daß er freiwillig dieſen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge ſuchte daher in den antiken Muſtern zumeiſt nur ſolche Züge auf, welche die Kunſt ſeiner Meißelführung in das glänzendſte Licht ſtellten. Noch jetzt feſſeln Canovas weibliche Idealſtatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmutige ihrer Formen (Abb. 2 u. 3), während er bei ſeinen Göttern und Heroen die weichliche Anlage durch Übertreibungen in der Muskelzeichnung vergebens zu verdecken ſuchte.

3. Venus, von A. Canova. Marmor. Florenz, Palazzo Pitti.

Ähnlich erging es im Kreiſe der Malerei Anton Raphael Mengs (1728—1779), dem hochgeprieſenen und bewunderten Freunde Winckelmanns (Abb. 4). Seine Begeiſterung für die Antike und ſein Verſtändnis für ſie werden durch Winckelmanns Zeugnis verbürgt. Er führte aber die Sache der Antike beſſer mit der Feder als mit dem Pinſel. In der praktiſchen Ausübung ſeiner theoretiſchen Grundſätze traten die ſchon in früheſter Jugend erworbene Handfertigkeit, die Freude an einſchmeichelndem Kolorit, an dem Reiz zierlich anmutiger Modelle hindernd in den Weg. Die Antike bildet nur ein Element in ſeiner Kunſtweiſe, die vielfach geſpaltenen Wurzeln entſtammt und in der Kompoſition auf die äußere Zuſammenſetzung der verſchiedenen Elemente angewieſen erſcheint (Abb. 5 u. 6). Das zeigt ſich am deutlichſten in ſeinem berühmten Parnaß. Die Anklänge an antike Statuen ſind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die ſtrenge Einheit der Auffaſſung, die eben nur dann vorhanden iſt, wenn der Künſtler die Geſtalten aus einem einzigen Gedankenkern herauswachſen läßt, ſo daß ſie notwendig miteinander verknüpft erſcheinen, während ſie in einem Bilde wie Mengs' Parnaß nur in artiger, aber äußerlicher Nebeneinanderſtellung beharren, als ob ſie der bloße Zufall auf einem Plan vereinigt hätte.

Die Schilderung der Entwicklung unſerer Kunſt kann nicht immer dem einzelnen Meiſter gegenüber volle Gerechtigkeit üben. Ihre Aufgabe zwingt ſie, das Entwicklungsfähige und das Entwicklungsbedürftige in erſter Linie zu betonen, auch die Mängel und Schwächen, die ſich freilich erſt bei der Rückſchau über einen langen Zeitraum offenbaren. Die Zeitgenoſſen dachten anders und ſahen nur das wirklich Gute, woran es ja nicht fehlte, und das verhältnismäßig Neue in den Werken ihrer Lieblingskünſtler. Das Lob, das ſie Mengs ſpendeten, erſcheint uns übertrieben, iſt aber in Wahrheit nicht übertriebener als die Huldigungen, die auch die ſpätere Zeit ſo manchem unſerer Künſtler erwieſen hat, und iſt in beiden Fällen ehrlich gemeint und in ſeiner

Digitized by Google

Art berechtigt. Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in ſeinen Werken, ſondern auch in dem Einfluß, den er mittelbar übte. Dieſe nicht tiefe, aber verſtändige Auffaſſung der Kunſt, der Hinweis auf die verſchiedenen Muſter, die eifrige Mahnung, jedes Muſter in ſeinem Kreiſe gelten zu laſſen, ſie alle zu vereinigen, dieſe ganze mehr kritiſche als ſchöpferiſche Methode des Wirkens eignete ſich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden, und bürgerte ſich in der Tat in den deutſchen Kunſtſchulen ein. Die ſogenannte akademiſche Richtung, die im neunzehnten Jahrhundert nur langſam und nach ſcharfen Kämpfen zurück-

4. A. R. Mengs. Jugendliches Selbſtbildnis in Paſtell. Dresden, Gemäldegalerie. (Phot. Tamme)

5. Himmelfahrt Chriſti, von A. R. Mengs. Dresden, Hofkirche.

gedrängt wurde, beruht weſentlich auf den Grundſätzen der Mengsſchen Malerei und hat ſie nur mit immer geringerem techniſchen Geſchick fortgeſetzt.

Neben der klaſſiſchen Richtung traten alle anderen Verſuche, die Kunſt in neue Bahnen zu leiten, in den Hintergrund zurück. Es regte ſich wohl hier und dort die Luſt, auch die Ereigniſſe der heimiſchen Geſchichte durch die Kunſt zu verherrlichen und aus dem Alltagsleben Szenen zur Darſtellung zu bringen, in denen ſich poetiſche Stimmungen widerſpiegeln oder in engem Rahmen dramatiſche Verwicklungen entfalten oder endlich moraliſche Wahrheiten erproben. In der Landſchaftsmalerei taucht das Streben auf, an die Stelle des bereits ſtark abgeſchliffenen Idealismus Claude Lorrains die einfache, ſchlichte Naturwahrheit zu ſetzen. Aber dieſe Beſtrebungen bleiben alle vereinzelt und ohne rechte Nachfolge. Teilweiſe wird erſt in ſpäterer Zeit wieder

Digitized by Google

an ſie angeknüpft, oder richtiger geſagt: man erinnerte ſich, als die Hiſtorien- und Genremalerei und in der Landſchaftsmalerei die naturaliſtiſche Richtung in Schwung kam, der Vorgänger, ohne daß aber zwiſchen ihnen und den Nachfolgern ein unmittelbarer Zuſammenhang nachgewieſen werden könnte. Beachtenswert bleibt es immerhin, daß in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keine Einförmigkeit der Kunſtübung waltete, vielmehr der Literatur jener Zeit entſprechend eine mannigfache Regſamkeit und Initiative in verſchiedenen Richtungen ſich kundgab.

6. Auguſtus und Kleopatra, von A. R. Mengs. Wien, Gal. Czernin.

Verhältnismäßig am wenigſten wurde die engliſche Kunſt von dem herrſchenden klaſſiſchen Zuge berührt. Denn John Flaxmans (1755—1826) Umrißzeichnungen zu Homer und Aeſchylus (Abb. 7), ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joſhua Reynolds' (1723—1792) und den Einfluß, den er übte, in die Wagſchale geworfen werden. Reynolds, ein Mann von umfaſſender Bildung und gründlichen Studien, von einem feinen Sinn für maleriſche Auffaſſung unterſtützt, brachte die Porträtmalerei in England, wo ſie ſtets, wenn auch durch fremde Künſtler, eifrige Pflege gefunden hatte, zu hoher Blüte. Er fand ſein Publikum ausſchließlich in England, wie er auch die eigentümliche Schönheit der engliſchen Ariſtokratie am lebendigſten wiederzugeben verſtand. Der Erbe von Reynolds'

Ruhm wurde im neunzehnten Jahrhundert Thomas Lawrence (ſ. unten.) Die ältere Wiener Porträtiſtengruppe (Amerling, Schrotzberg u. a.) hat ſich vornehmlich nach ihm gebildet, die höfiſche Porträtmalerei überhaupt manches von ihm gelernt. Das geſchah in derſelben Zeit, da auch der engliſche Stahlſtich ſich der größten Beliebtheit erfreute und ſeine Härte von den Verehrern gar nicht bemerkt wurde. Die lange Abſperrung Englands vom Kontinent während der Napoleoniſchen Kriege hat dazu beigetragen, daß, als der Verkehr frei wurde, die Werke engliſchen Urſprungs mit einer großen Neugierde, allmählich auch mit Bewunderung betrachtet und als Muſter geprieſen wurden. Dieſe Abſperrung, und das iſt viel wichtiger, hat auch die Ausbildung der engliſchen Eigenart in Sachen des Geſchmacks bewirkt. Die engliſche Kunſt blieb von dem franzöſiſchen Einfluß frei, dem der Kontinent in ſo hohem Maße und ſo lange zinspflichtig wurde.

7. Rückkehr des Agamemnon, von John Flaxman.

2. David und ſeine Schule.

Die Größe und der Umfang des franzöſiſchen Einfluſſes auf die Kunſt des europäiſchen Feſtlandes wurden teilweiſe durch äußerliche Verhältniſſe, wie z. B. die Machtſtellung des franzöſiſchen Kaiſerreichs, bedingt. Die Völker Europas folgten überdies nur einer alten Gewohnheit, wenn ſie ihre Blicke ſtaunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der franzöſiſchen Künſtlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergeſſen werden. Nirgends wurde die neue klaſſiſche Richtung ſo geräuſchvoll und mit einem ſo reichen Aufwand an Mitteln ins Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Perſönlichkeit vor allen hat dieſen Umſchwung bewirkt und mit gewaltiger Energie feſtgehalten: Jacques Louis David (1748—1825). Er hielt ſich nicht allein ſelbſt für einen der größten Künſtler, auch von ſeinen Zeitgenoſſen wurde er ohne Widerſpruch ſo hoch eingeſchätzt. Das ſpätere Geſchlecht hat den Ruhmestitel Davids arg gekürzt, ſeine Bedeutung in der Geſchichte der modernen Kunſt aber nicht beſtreiten können. Gerade das bis zum Übermaß geſteigerte Selbſtbewußtſein, ſeine Geringſchätzung aller anderen Künſtler und Kunſtweiſen, ſein tyranniſches Auftreten, als ihm in der Revolutionszeit ſeine politiſche Stellung die Diktatur im Künſtlerreiche in die Hände ſpielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Richtung den Sieg zu ſichern. Davids Phantaſie gebot über keinen großen Reichtum an Gedanken und bewegte ſich nur ſchwerfällig. Auch hat er nicht

etwa zuerſt auf die antiken Muſter hingewieſen und ſie in die Kunſt eingeführt. Durch die heimiſchen Tragiker und im Kreiſe der Malerei durch Pouſſin war das klaſſiſche Element bereits ſtofflich in Frankreich eingebürgert worden, und ſeit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausſtellung der Akademiker, in jedem „Salon", eine größere Summe von Bildern gezählt werden, welche die antike Mythologie und Heroengeſchichte behandelten. Es verhielt ſich aber mit dieſen Darſtellungen wie mit den antiken Helden auf der franzöſiſchen Bühne in ihren Federhüten und Trikots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David auf die Richtigkeit der Darſtellung, zunächſt auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräte, Waffen, Kleidung antiken Muſtern nachbildete und ſich in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs hielt. Aber auch die innere Wahrheit ſtrebte er an, ſo gut er und ſeine Zeit es verſtanden. Rauhe Männer-

8. Der Schwur der Horatier, von J. L. David. Paris, Louvre.

tugend, Freiheitsliebe, Patriotismus erſchienen als die leuchtendſten Züge des klaſſiſchen Altertums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, die ſchon vor der Revolutionszeit die politiſchen Ideale aus der Römerwelt holte und vollends während ihres Verlaufs den Traum einer rauhen, aber großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den erſt pathetiſchen Szenen rührende Epiſoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geſchmack, der durch die ſorgfältige Pflege des rhetoriſchen Schmuckes in der Poeſie vorbereitet, zum Rührenden, das leicht redſelig wird, ſich befreundeter ſtellte als zu dem auf einſamer Höhe ſtolz ſich bewegenden Tragiſchen. So wird der äußere glänzende Erfolg Davids erklärt. Er betonte überdies als Künſtler die ſcharfe Beſtimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den Gegenſatz von Licht und Schatten in der Färbung. Er duldete nichts Verſchwommenes und Unklares und ließ lieber die feineren maleriſchen Wirkungen beiſeite, als daß

er auf das plaſtiſche Hervortreten der Geſtalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die außerordentliche Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, die ſeine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch von den Schülern. Zahlreich ſtrömten ſie, unter ihnen auch mehrere Deutſche, ihm zu, verwandelten ſeine Werkſtätte in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichſten Schulhalter des Jahrhunderts. Stoben auch ſpäter die Schüler auseinander und verlor auch Davids Kunſt allmählich

9. Die Ermordung Marats, von J. L. David. Brüſſel, Muſeum.

an Anſehen: ſeine Schulmethode blieb noch mehrere Menſchenalter in Kraft und wurde ein koſtbares Erbe der franzöſiſchen Kunſt, die der gründlichen perſönlichen Vorbereitung, den ſtrengen Studien, der ſorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrſchung der techniſchen Elemente einen großen Teil ihrer Erfolge verdankt.

Davids Glanzzeit fällt noch in das achtzehnte Jahrhundert. Er ſchließt die Entwicklung ab, die in der Mitte des Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (Abb. 8), 1784 vollendet — David zählte bereits 36 Jahre —, führte ihn in die erſte Linie der franzöſiſchen Maler. Das Bild zeigt ſowohl die ſtarken wie die ſchwachen Seiten des Künſtlers, die ſeitdem faſt in

allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Szene nur arrangiert, keineswegs aus der tiefsten Seele eines Künstlers geschaffen wurde. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des Malers, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Im vollendeten Kunstwerke soll man aber den kritisch erwägenden, grübelnden Künstler nicht bemerken. Die Wahrheit der Darstellung wird erst erreicht, wenn sie sich gleichsam von selbst ergibt, ganz natürlich und notwendig erscheint. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastierenden Handlungen der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Richtigkeit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdrucks nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruch der Revolution malte David das Brutusbild. Der Konsul hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klagen aus, im Hintergrunde sind die Leichname der Söhne sichtbar; das Bild bewegt sich in demselben Geleise wie der Schwur der Horatier. Die Revolution steigerte dann Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an und gehörte zu den Fanatikern des Konvents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch sein eigentliches künstlerisches Wirken. Das interessanteste Denkmal seiner Tätigkeit aus dieser Zeit ist die „Ermordung Marats" (Abb. 9). Unter dem unmittelbaren Eindruck des Ereignisses geschaffen, ist es natürlich aufgefaßt; auch hält es sich streng an die Wahrheit und gibt die abschreckende Häßlichkeit Marats vollkommen treu wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies sich der Kunst trotz den pomphaften Worten, die man von ihrer Regeneration machte, durchaus ungünstig. Ein paar oberflächliche Symbole und frostige Allegorien genügten, den offiziellen Kunstbedarf zu decken. Auch nach dem Sturz des Terrorismus, unter dem Direktoire, besserten sich die Kunstzustände nicht. Man braucht nur zu beobachten, wie diese Incroyables und Merveilleusen sich trugen, um sich von der Lächerlichkeit der Anmaßung zu überzeugen,

10. Die Marquise d'Orvilliers, von J. L. David. Paris, Privatbesitz. (Gazette des Beaux-Arts)

jetzt ſei die Zeit des reinen Griechentums gekommen. Eine Wandlung im Geſchmack, die auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entſprechend dem geſteigerten Einfluß der Frauen in der geſelligen Welt wurde die Frauenſchönheit für die höchſte erklärt und, was damit zuſammenhängt, die Darſtellung des Nackten als lockendſte Aufgabe der Kunſt geprieſen. Davids Raub der Sabinerinnen, nach fünfjähriger Arbeit 1800 vollendet und unter begeiſtertem Beifall öffentlich ausgeſtellt, zeigt den Umſchwung der künſtleriſchen Anſchauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, ſpielen in der Szene die Hauptrolle, auf die korrekte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit dieſem Werk erreichte David den Höhepunkt ſeiner Wirkſamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiſerreichs unbeſtritten als der erſte Maler und genoß Napoleons Gunſt und Achtung in hohem Maße. Außer Zeremonienbildern, z. B.

11. Gerechtigkeit und Rache, von P. P. Prud'hon. Paris, Louvre.

Napoleons Krönung, malte er auch den Kaiſer, wie er auf feurigem Roſſe ſeinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weiſt, und ſchuf viele tüchtige Porträts, unter denen das Bildnis der Marquiſe d'Orvilliers (Abb. 10) durch einfach natürliche, wahre Auffaſſung beſonders hervorragte. Doch verſtand er nicht mehr dem klaſſiſchen Stil, deſſen Herrſchaft er begründet, neue Seiten abzugewinnen; die alte Art verlor immer mehr an Lebenskraft. Vollends als David 1816, weil er im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. geſtimmt hatte, in die Verbannung nach Brüſſel wandern mußte, hörte ſein unmittelbarer Einfluß auf die franzöſiſche Kunſt auf.

David dankt dem bis zur Schroffheit energiſchen Hervorkehren des klaſſiſchen Elements einen großen Teil ſeines Erfolges. Die entgegengeſetzten Eigenſchaften, die bis zum Kraftloſen geſteigerte Scheu vor allem Gewaltſamen, die größere Billigkeit des künſtleriſchen Urteils, die jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit von ſich wies, verſchuldeten, daß eine mindeſtens gleich reich angelegte Natur gegen David zunächſt in Schatten trat.

Digitized by Google

Pierre Paul Prud'hon (1758—1823) ſtand der klaſſiſchen Richtung nicht feindſelig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiſerin Marie Luiſe und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klaſſiſchen, für uns freilich entſetzlich zopfigen Stil entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muſter keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunſtweiſe völlig zu brechen. Für ihn war das klaſſiſche Altertum doch vorwiegend das fröhliche Reich Amors und der Venus geblieben, die anakreontiſche Muſe ging ihm tiefer zu Herzen als die tragiſche Poeſie. Er zog die maleriſche Auffaſſung der plaſtiſchen, die Wirkung durch Farben jener durch Linien vor und hielt ſich mit wenigen Ausnahmen von pathetiſchen Schilderungen fern. Die berühmteſte Ausnahme macht das als Schmuck eines Gerichtsſaales gedachte Bild (jetzt im Louvre), das den Mörder (Kain?), kaum daß er die Bluttat vollbracht, auch ſchon von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt und ereilt darſtellt (Abb. 11). Der Eindruck der mit ergreifender Wahrheit geſchilderten Szene wird durch die Stimmung der Landſchaft mächtig erhöht. Nicht die Tendenz, ſondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterſcheidet ihn von der älteren Schule. Vortrefflich verſinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meiſters die Entführung Pſyches durch Zephyr (Tafel II). Namentlich dieſes Gemälde brachte Prud'hon den Beinamen des franzöſiſchen Correggio ein. Zum ſchönen Fluß der Linien und der zarten Behandlung des Fleiſches geſellt ſich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht geſetzten Körperteile wie ſchimmernd hervortreten. Auch als Illuſtrator war Prud'hon wie ſo viele Künſtler ſeiner Zeit tätig; ſelbſtverſtändlich fühlte er ſich dabei von der erotiſchen Poeſie am meiſten angezogen. In dieſen Illuſtrationen, die häufig den Wert des Textes weit überragen, wie in den zahlreichen mit großer Kunſt behandelten Kreidezeichnungen offenbart ſich die Fruchtbarkeit und die natürliche Grazie ſeiner Phantaſie am glänzendſten.

12. Madame Recamier, von Fr. Gérard.
Paris, Hotel de Ville.

Während Prud'hon erſt bei dem jüngeren Geſchlecht volle Anerkennung gefunden, mußten andere Maler der Napoleoniſchen Periode den Preis, den ihnen die Zeitgenoſſen ſpendeten, in ſpäteren Jahren mit halber oder ganzer Vergeſſenheit bezahlen. Girodet (Anne Louis G. de Roucy-Trioſon, genannt Girodet Trioſon; 1767—1824) ſchlug anfangs einen ähnlichen Weg

ein wie Prud'hon. Sein Endymion, im Mondschein von Amor belauscht (1792), betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, ließ er auch Werke der modernen Poesie auf sich einwirken, so den eine Zeitlang bewunderten Ossian und dann Chateaubriands berühmte Dichtung Atala. Unter den Anhängern Davids gewann neben dem Meister die glänzendste Stellung François Gérard (1770—1837). In dem Gemälde, das den blinden Belisar seinen verwundeten Führer im Arm tragend darstellt, wie er ohne Ahnung der Nähe eines Abgrunds mit dem Stabe den Weg tastet, 1795 vollendet, folgt er den Spuren Davids, den er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdrucks weit überragt. Auch die kräftigere Farbe, das gründlichere malerische Studium hat er vor dem Lehrer voraus; er wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Porträtmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérards Bildnis der Madame Recamier (1802; Abb. 12) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisierenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er Jean Antoine Gros (1771—1835) den Vorrang lassen, der es besser als alle anderen verstand, Napoleons Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisieren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Gros' Bilder des Gewaltigen bei Arcole (Abb. 13), in Jaffa, bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonkultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Gebärden getrübt, die Wirkung des Kolorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist Pierre Guérin (1774—1833), der gleichfalls in Gegenständen und Formengebung den klassischen Mustern nachging, aber sich kaum über die äußerliche, oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie von der pathetischen wie von der sinnlich anmutigen Seite zu erfassen bemüht war (Abb. 14). Dagegen genoß er nach Davids Auswanderung als Lehrer großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechts wurden in seiner Werkstatt erzogen.

13. Bonaparte an der Brücke von Arcole, von Gros. Paris, Louvre.

Einen starken Gegensatz zu dieser ganzen Künstlergruppe bildet der Miniaturmaler Jean Baptiste Isabey (1767—1855). Bereits zur Zeit des Direktoriums stand er in hohem Ansehen, noch lange in der Restaurationsperiode bewahrte er seinen Ruf, die glänzendste Wirksamkeit aber entfaltete er unter Napoleons Regierung. Während die anderen Künstler die heroische

Digitized by Google

14. Damenbildnis, von P. Guérin.
London, Wallace Collection.
(Phot. Mansell)

15. Damenbildnis, von J. B. Iſabey.
London, Wallace Collection.
(Phot. Mansell)

Seite des Napoleoniſchen Regiments verherrlichten, ſchilderte er (z. B. in ſeinem Bilde: General Bonaparte im Garten zu Malmaiſon) den Mächtigen mehr in ſeinem privaten Leben. Obgleich

16. Empfang bei Hofe, von L. G. E. Iſabey. London, Wallace Collection.
(Phot. Mansell)

Digitized by Google

er auch als Dekorateur ſehr geſchätzt war, ſo haftet doch ſein Nachruhm zumeiſt an den zahlloſen Miniaturporträts, die er von den vornehmen Perſönlichkeiten eines halben Jahrhunderts zierlich und treffend auf Elfenbein entwarf (Abb. 15). Sein Sohn und Schüler Louis Gabriel Eugène Iſabey (1804—1886) malte brillante Marineſtücke und romantiſche Koſtümbildchen von flotter Art und geiſtreicher Lichtbehandlung (Abb. 16). Er wirkte durch die Verve und die tonige Feinheit ſeines Kolorits auf verſchiedene deutſche Künſtler, wie Ed. Hildebrandt und Carl Spitzweg.

3. Carſtens und Thorwaldſen.

17. A. J. Carſtens, Selbſtbildnis. Paſtell. Hamburg, Kunſthalle. (Nach Kutſchmann, Geſchichte der deutſchen Illuſtration.)

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutſchland der Weg des Klaſſizismus eingeſchlagen, in der Anlehnung an die Antike, für die Winckelmanns Schilderungen die höchſte Begeiſterung geweckt hatten, das Heil der Kunſt gefunden. Doch nur die Anfänge erſcheinen gleich, Fortgang und Ziel der künſtleriſchen Bewegung ſind vollkommen verſchieden. Bereits die Wahl der Stoffkreiſe, in denen ſich die Gedanken der franzöſiſchen und deutſchen Künſtler vertiefen, bekundet einen Gegenſatz. Wie allen romaniſchen Völkern, ſtand auch den Franzoſen die römiſche Welt näher als die griechiſche, in der ſie vorwiegend nur die Anmut und die Grazie verkörpert ſahen. Die Deutſchen fühlten ſich viel mehr von den Griechen angezogen, füllten mit ſichtlicher Vorliebe ihre Phantaſie mit Geſtalten der griechiſchen Heroenwelt und horchten mit Begeiſterung auf die Erzählungen helleniſcher Dichter. Schon dadurch trat ihnen die künſtleriſche Tradition, in der das Griechentum wenig gepflegt worden war, ferner. Aber auch ſonſt waren ſie nicht in der Lage, an ſie anzuknüpfen und ſie als Schule zu verwenden. Es gab in Deutſchland keinen Mittelpunkt geſellſchaftlicher und künſtleriſcher Kultur, der in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinſamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbeſtellern; es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künſtler und an Gelegenheit, die Kunſt mit den allgemeinen Intereſſen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schillers: „Wir ſind genötigt, unſer Jahrhundert zu vergeſſen, wenn wir nach unſerer Überzeugung arbeiten wollen“, trifft am ſtärkſten bei der deutſchen Kunſt im Zeitalter Winckelmanns zu. Die äſthetiſche Anſchauungsweiſe deckte ſich nicht mit dem Volksbewußtſein, der Künſtler ſchuf eigentlich wieder nur für Künſtler, am liebſten und beſten für ſich ſelbſt. Zwiſchen den tief verkommenen Zunftmalern, die nur darauf ſannen, wie ſie den „Amtsverderbern“, den freien, nicht zünftigen Künſtlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunſt ausſchließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwiſchen den meiſt von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländiſchen Muſtern arbeitenden Akademien befanden ſich die jungen Männer eingezwängt, die den neueren klaſſiſchen Idealen huldigten. Auf literariſchem Wege waren ſie mit ihnen bekannt geworden, aus Büchern hatten ſie ſich zunächſt für die Größe der Antike begeiſtert. Während David zwar gegen die ältere akademiſche Manier leidenſchaftlich ankämpfte, aber bald wieder

in neue Schulgeleiſe einlenkte, blieb bei uns der Bruch mit der Schule und Routine dauernd. Man darf in Deutſchland mit größerem Rechte von einer Kunſtrevolution reden als in Frankreich, obſchon hier ein politiſcher „Erzrevolutionär" an der Spitze ſtand. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutſchen Kunſt für ein ganzes Menſchenalter unwiderruflich beſtimmt. Auf den Weg des Selbſterlernens waren die jungen Künſtler angewieſen, die der neuen Richtung huldigten. Auf viele Vorteile des geregelten Unterrichts, der lebendigen Überlieferung mußten ſie verzichten und der Hoffnung entſagen, den Beifall weiter Kreiſe zu gewinnen. Denn was den Schöpfungen der Kunſt den lockendſten Reiz verleiht, das rauſchende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten ſie aus vielfachen Gründen ihren Werken nicht einverleiben. Die Herrſchaft über die techniſche Seite, das ſogenannte Handwerk in der Kunſt, hätten ſie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben können. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetiſchen Schönheit der Griechenwelt, legten ſie aber überhaupt wenig Wert auf die virtuoſe Durchführung und farbenreiche Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetiſche Schönheit ſtärker als die maleriſche und ſcheuten ſich, die Empfindung, von der ſie beſeelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwiſchen.

Am ſchärfſten prägt ſich dieſes Streben in Asmus Jacob Carſtens aus, der (in der Sankt-Jürgener Mühle bei Schleswig) 1754 geboren war und bereits 1798 in Rom ſtarb (Abb. 17). Noch um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als der Reformator und Wiederherſteller deutſcher Kunſt gefeiert, ward er bald darauf, wie die ganze klaſſiziſtiſche Gruppe, wegen der mangelhaften techniſchen Ausbildung gering geſchätzt. Man hat Carſtens dabei oft ungerecht behandelt. Der Rückgang auf klaſſiſche Muſter war durch die europäiſche Kulturſtrömung bedingt. Der merkwürdig enge Anſchluß an die literariſche Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poeſie geſchöpften Anregungen erklären ſich gleichfalls von ſelbſt. Die literariſche Bildung barg das beſte Stück unſeres Lebens und unſerer Kraft in ſich. Hier vergaßen die Deutſchen die politiſche Zerſplitterung und erinnerten ſich der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unſeres Lebens. Der dreißigjährige Krieg hatte unſern Wohlſtand gebrochen, unſere ſchöpferiſche Begabung lahm gelegt. Langſam arbeiteten wir uns aus tiefſter Verarmung wieder empor. Ehe wir noch dieſe Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlungen idealer Schätze angewieſen. Unſere Gedanken und unſere Empfindungen wurden unſere Lebensfreude, die Poeſie und Literatur unſer Lebensreichtum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unſere Dichter und Künſtler nicht aus willkürlichem Eigenſinn, ſie folgten einem Gebot der Notwendigkeit, ebenſo wie unſere gebildeten Mittelklaſſen in der Begeiſterung für eine ideale Welt den beſten Schutz gegen die nationale Verſumpfung fanden. Die Poeſie errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künſte. Wir werden keinen Maler der klaſſiſchen Zeit mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poeſie blieb auf ihrem Boden, während die Malerei in ihrem Wetteifer mit der Dichtkunſt auf manche Vorteile des Faches verzichten mußte.

Zweiundzwanzig Jahre alt zog Carſtens nach Kopenhagen. Aber hier lockte ihn weniger die Akademie, an der namentlich Nicolaj Abraham Abildgaard (1743—1809) erfolgreich wirkte, als die Sammlung der Gipsabgüſſe nach antiken Skulpturen, deren Formen er ſo genau dem Gedächtnis einprägte, daß er ſie auswendig zeichnen konnte. 1783 wollte er in Italien ſein Glück verſuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber, als er in Mantua angekommen war, zur Rückkehr. Er lebte dann eine Zeitlang in Lübeck und mehrere Jahre (1785—1792) in Berlin. Ein Stipendium ſetzte ihn endlich in den Stand, das Land ſeiner Ideale aufzuſuchen. Aber nur ſechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreiſe hoch verehrt und als Führer und Meiſter begrüßt. In dieſe römiſche Zeit fällt

18. Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, die Schickſalsgöttin und die Parzen, Kartonzeichnung von A. J. Carſtens. Weimar, Muſeum.

ſeine reichſte Wirkſamkeit. Dem Laien erſcheint ſie ſchwerlich als ſolche. Denn Carſtens ſchuf nicht ausgeführte Gemälde, ſondern beinahe ausſchließlich Zeichnungen, in einfachen Umriſſen mit dem Bleiſtift oder der Feder gezogen, dann ſogenannte Kartons, in ſchwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern entworfen, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantaſie wurde zwar auch durch Oſſian, Dante, Goethe (Fauſt in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er ſich in der antiken Stoffwelt und im Kreiſe der Allegorie allein vollkommen heimiſch. Selbſt entlegenere und abſtrakte Gedanken, wie z. B. die „Geburt des Lichts“ oder die „Nacht mit ihren Kindern“ (Abb. 18), gewannen in ſeiner Phantaſie eine greifbare Geſtalt. Carſtens verſteht aber auch mit pſychologiſcher Schärfe leidenſchaftlichere Charaktere zu zeichnen. Nach Lucian, aus dem ſchon die Renaiſſance gern ſchöpfte, ſchildert er die Überfahrt des Megapenthes (Abb. 19). Der reiche Tyrann, auf ſeinem Fluchtverſuche eingeholt, wird an den Maſt des gefüllten Charonnachens gebunden, auf ſeinem Rücken hat ſein Widerpart, der Schuſter Micyll, Platz genommen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung ſchildern den Beſuch der Argonauten bei Chiron, der ſich mit Orpheus in einen Sangeswettſtreit einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Oedipus in Kolonos, Homer, der vor verſammeltem Volke ſeine Lieder ſingt u. a. Überraſchend wirkt in dieſen unſcheinbaren Blättern die innere Wahrheit der Darſtellung. Man merkt, daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorgangs abgelauſcht hat und es dem Beſchauer überläßt, an der poetiſchen oder literariſchen Quelle die Phantaſie zu erfriſchen, ſondern daß er die Szene noch einmal ſelbſtändig durchdacht und im Geiſte nachgeſchaffen hat. Daher ſtammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz dem dürftigen ſzeniſchen Apparat und den überaus

19. Die Überfahrt des Megapenthes, von A. J. Carſtens. Weimar, Muſeum.

einfachen techniſchen Mitteln durchweht. Die Formen ſind, wie es der Studiengang Carſtens' mit ſich brachte, etwas allgemein gehalten; ſtatuariſche Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die ſcharf zugeſpitzte Individualität tritt gegen das typiſch Gültige zurück und wird durch die Rückſicht auf maßvolle Linienſchönheit gedämpft. Die Umriſſe der einzelnen Figuren, die geſchloſſene Kompoſition der ganzen Gruppen laſſen den plaſtiſchen Zug in der künſtleriſchen Natur des Meiſters erkennen. Er hat ſich ſelbſt einigemal im Modellieren verſucht, und es erſcheint durchaus begreiflich, daß die von Carſtens begonnene Art von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Bertel Thorwaldſen (1770—1844) gehört nach Geburt und äußerer Lebensſtellung dem däniſchen Volke an. Mit Recht feiern ihn ſeine Landsleute als den größten Künſtler ihres Stammes und haben ihm in dem Thorwaldſenmuſeum zu Kopenhagen das ſchönſte Denkmal geſetzt, das ein Künſtler wünſchen kann (ſ. u. IV, 4). Seine Stellung in der modernen Kunſtgeſchichte wird aber durch ſeinen langen römiſchen Aufenthalt (1797—1819, 1820—1838) und ſeine ſich vielfach an Carſtens anſchließende Auffaſſung der Kunſt und der Antike beſtimmt. Thorwaldſen war nach ſeinem Ruhm ein europäiſcher Künſtler; ſolange er lebte — und die neidloſen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geſchenkt —, wurde ihm als dem erſten Bildhauer aller Völker gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzoſen noch Italiener zu ihrem Künſtlerkreiſe, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegenſatz zur romaniſchen Auffaſſung die Antike, wie ſie der germaniſchen Bildung als Ideal vorſchwebte, wieder belebt und in die moderne Plaſtik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildſchnitzers lernte Thorwaldſen die Handwerksſeite ſeiner Kunſt frühzeitig kennen. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom; ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in ſeine Heimat zurückgekehrt,

wenn nicht die Beſtellung des Jaſon durch einen engliſchen Kunſtfreund am Tage der Abreiſe ſein Bleiben in Rom entſchieden hätte. Thorwaldſen hatte dieſe Statue bereits 1801 modelliert und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen ſorgfältiger entworfen. Jaſon, mit dem erbeuteten goldenen Vlies auf dem Arm, wirft, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphierenden Stolzes auf den beſiegten Drachen zurück (Abb. 21). Die einfache Wahrheit in der Auffaſſung, frei von aller Übertreibung und von allem Prunken mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Vermählung der augenblicklichen Bewegung mit der gemeſſenen Ruhe im ganzen Auftreten unterſchieden die Statue von allen gleichzeitigen plaſtiſchen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrſchenden Stils. Seitdem ſtieg Thorwaldſens Ruhm ſtetig empor; ununterbrochen entfaltete ſich ſeine Wirkſamkeit. Seine Werkſtatt füllte ſich bald mit däniſchen, deutſchen und italieniſchen Künſtlern, und ſo raſch auch die Schülerzahl wuchs, ſo genügte ſie doch kaum für die immer zahlreicheren Beſtellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meiſters wurden Wiederholungen begehrt, die er natürlich den Schülern überwies. Seine Kunſtweiſe ſelbſt erfuhr in den ſpäteren Jahren kaum einen nennenswerten Wechſel, wenn auch der Stoffkreis ſich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb ihm die antike Welt; das Reich, das er unbedingt beherrſchte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüte erhob, war die Reliefkunſt. Er verbannte aus ihr die maleriſchen Elemente, die ſich ſeit Jahrhunderten in ſie eingeſchmuggelt hatten, die perſpektiviſche Vertiefung, die Maſſe des natürlichen Beiwerks, die Miſchung verſchiedener Anſichten der Figuren, und führte die Einfachheit des griechiſchen, durch Schönheit und Geſchloſſenheit der Linien wirkſamen Stils wieder ein. Es gehörte Thorwaldſens naive Natur dazu, die Reize dieſes freiwillig eingeſchränkten Reliefſtils zu erfaſſen und ihm die friſche Urſprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteſte Werk dieſer Gattung ſchuf er in ſeinem Alexanderzuge (Abb. 20). Noch ungleich berühmter ſind die beiden Rundreliefs: der Tag und die Nacht (Abb. 23 u. 24), ebenſo ſinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund ſich frei anſchmiegenden Kompoſition, ferner die Jahreszeiten und das friesartige Relief „Die Alter der Liebe". In der Schilderung der ſüßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontiſcher Gedichte war Thorwaldſen geradezu unerſchöpflich. Sein weniger auf das Pathetiſche und Leidenſchaftliche als auf das Ruhig-Anmutige gerichteter Sinn erklärt ſeine Vorliebe für die Darſtellung idealer Frauengeſtalten, wie der drei Grazien, der Venus, Pſyche, Hebe u. a. Entbehren ſie auch des lockenden ſinnlichen Reizes, der Canovas Frauenbilder auszeichnet, ſo beſitzen ſie dafür den Vorzug, daß ſie das Unnahbare, Reine echter Frauenſchönheit beſſer ausprägen, dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte ſich Thorwaldſen im Kreiſe der monumentalen Skulptur, es ſei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, die er ſchuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegoriſche Gebiet gegeben wurde. In den ſpäteren Jahrzehnten führte ihm der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöſer Natur zu. Im Giebelfelde ſchilderte er die Predigt des Johannes; die Vorhalle der Kirche ſchmückte er mit einem Relieffries, den Einzug Chriſti in Jeruſalem darſtellend, das Innere mit den Statuen der zwölf Apoſtel und des Heilands, wie er liebevoll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält. Ob ſich die Helden des chriſtlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plaſtiſch vollkommen verſinnlichen laſſen, darüber iſt viel geſtritten worden. Jedenfalls hat Thorwaldſen in der Chriſtusſtatue (urſprünglich für die Schloßkapelle beſtimmt, 1821 bis 1827 gearbeitet, Abb. 22) ein Werk von ernſt erhebender Wirkung geſchaffen, deſſen künſtleriſche Bedeutung man recht begreift, wenn man es mit der kaum minder berühmten Chriſtusſtatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle des Fürſten Taxis) vergleicht. Joh. Heinrich Dannecker (1758—1841) in Stuttgart war der berühmteſte Bildhauer Süddeutſchlands im erſten

20. Teil des Alexanderzuges, von B. Thorwaldſen. Villa Colonna am Comer See.

21. Jaſon, von B. Thorwaldſen.

22. Chriſtus, von B. Thorwaldſen. Kopenhagen, Frauenkirche.

23 u. 24. Tag und Nacht, von B. Thorwaldſen.

Digitized by Google

Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und jedenfalls nach Thorwaldſen der bedeutendſte Vertreter der klaſſiſchen Tendenzen in der Skulptur. Seine Ariadne gehört noch jetzt zu den populärſten Werken jener Epoche; an ihr gefällt den meiſten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenoſſen hemmte: die der älteren Schule entſtammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient ſeine koloſſale Schillerbüſte (Abb. 25), in der er Naturwahrheit mit einem idealen Zug ſchön verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß Dannecker wenigſtens im Porträtfach ſein Vorbild Canova überragt.

25. Schiller, von Dannecker. Stuttgart.

Chriſtlich religiöſe Aufgaben führte Thorwaldſen willig, ſelbſt freudig durch, mochte auch ſeine Künſtlernatur ſich nur in der Antike heimlich fühlen. Gegen die ihm zugemutete Verkörperung der nordiſchen Götterſage aber verhielt er ſich ſpröde. Dieſe Verſuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geſchlecht ſkandinaviſcher Bildhauer überlaſſen, wie dem Schweden Benedikt Fogelberg (1786—1854), der ſeine römiſchen Studien benutzte, um von den hier geſchauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Geſtalten der ſkandinaviſchen Mythologie zu ſchlagen. Von Adonis fand er den Übergang zu Balder, von Herakles zu Thor, von Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldſens, wie H. W. Biſſen (1798—1868) oder H. E. Freund (1786—1840), huldigten dem nordiſchen, freilich nur zu oft der klaren maßvollen Beſtimmtheit entbehrenden Sagenkreiſe (Abb. 26). Die Vorherrſchaft konnte aber auch auf ſkandinaviſchem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldſen hatte ihr der Schwede Tob. Sergell (1740 bis 1814) zahlreiche Bewunderer verſchafft, und vollends in Thorwaldſens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit dem man zu dem größten Künſtler des Nordens emporblickte, die Luſt zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabteſten unter den ſpäteren Bildhauern Dänemarks, auf Jens Adolf Jerichau (1816—1883), hinzuweiſen. In ſeinem Jäger, der einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (Abb. 27), macht ſich das leidenſchaftliche Element ſtärker geltend als in Thorwaldſens Schöpfungen, dagegen ſchließt Jerichau ſich ihm in ſeinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles und der Hebe enger an. Sogar die Kunſtinduſtrie Kopenhagens dankt Thorwaldſen mittelbar ihren Aufſchwung.

Die reichſte Gefolgſchaft des däniſchen Meiſters treffen wir natürlich nicht in ſeiner Heimat,

ſondern in Rom an. Nicht nur ſeine unmittelbaren Schüler, unter denen der Italiener Pietro Tenerani (1789—1869), die Deutſchen Rudolph Schadow (1786—1822; die Sandalenbinderin und die Spinnerin ſind ſeine bedeutendſten Werke) und Emil Wolff (1802 bis 1879), der Schöpfer des berühmten Fiſcherknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterſtützten Amazone, der Judith, die hervorragendſten waren: alle Bildhauer Roms, die der klaſſiſchen Richtung huldigten, traten in ſeine Bahnen. Wie ein Patriarch lebte Thorwaldſen in dem römiſchen Künſtlerkreiſe. Auch wer ſeiner Lehre nicht folgte, verehrte die Perſon des Meiſters, der wie kein anderer hoch ſtand und dennoch in ſeinem kindlichen Sinn und ein-

26. Loki, von H. E. Freund.

27. Der Pantherjäger, von J. A. Jerichau.

fältigen Herzen mit dem Jüngſten und Kleinſten der Genoſſen um die Wette arbeiten, um die Wette ſcherzen konnte. Doch zunächſt gab es noch keine Gegenſätze in der künſtleriſchen Auffaſſung, keine Parteien in den Künſtlerkreiſen. Alle ſchwuren einmütig zur Fahne des klaſſiſchen Stils.

Es iſt merkwürdig, welche Anziehungskraft Rom und in Rom die Antike zu einer Zeit auf die Künſtler übte, in der das Leben dort gegen früher ſo geringe Anregungen , das Auge ſo wenige Vorbilder empfing. Seit der franzöſiſchen Okkupation verarmte und verödete die ewige Stadt; die Muſeen waren geplündert, ihre koſtbarſten Schätze als Kriegsbeute nach Paris geſchleppt worden. Beinahe möchte man glauben, die Phantaſie habe erſetzt, was der Anſchauung entzogen wurde. Die zurückgebliebenen Reſte antiker Kunſt ſprachen nur um ſo kräftiger zu dem Geiſt und weckten eine ſo mächtige Begeiſterung, wie ſie das kunſterfüllte Rom nicht entzündet hatte. Selbſt aus Paris kam Zuzug. Gottlieb Schick (1776—1812) aus Stuttgart

verließ Davids Werkſtätte, um in Rom ſeine künſtleriſche Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apoll unter den Hirten (Abb. 28) und Bacchus und Ariadne, erregten unter den Fachgenoſſen großes Aufſehen und weckten große Hoffnungen auf die Zukunft des Malers, die leider ſein früher Tod vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom ſchlug auch ein anderer Schwabe ein, Eberhard Wächter (1762—1852), als Künſtler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Ratgeber der Jugend einflußreich für die ſpätere Entwicklung der deutſchen Kunſt. Selbſt Landſchaftsmaler, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts über die Alpen nach Rom gewandert waren, entzogen ſich dem Zauber des Idealismus nicht. In Johann Chriſtian Reinhart aus Hof (1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der

28. Apoll unter den Hirten, von G. Schick. Stuttgart, Kgl. Galerie.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann, A.-G., München)

Jäger mit dem Maler, ein Zwieſpalt, der die vollkommene Ausbildung der künſtleriſchen Natur hemmte. Um ſo bedeutender wirkte Joſeph Anton Koch (1768—1839). Die Gunſt des Biſchofs von Augsburg hatte dem tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlsſchule zu Stuttgart verſchafft, wilder Freiheitsdrang ihn zu heimlicher Flucht aus der Anſtalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu ſeinem Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte ſich Koch als Schüler Carſtens'. In ſeinen figürlichen Darſtellungen, den Illuſtrationen zu Dante und Oſſian, ſchloß er ſich dem Meiſter unmittelbar an, ohne freilich bei ſeiner derben, gern ausgreifenden Natur deſſen gemeſſenen Formenſinn zu erben. Auch in ſeinem eigentlichen Fach, der Landſchaftsmalerei, ging Koch von verwandten Grundſätzen wie Carſtens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerſpruch; für die Landſchaftsmaler ſollte auch das Recht freier poetiſcher Schöpfung gelten,

Digitized by Google

29. Tiroler Landſchaft, von J. A. Koch. Innsbruck, Privatbeſitz.

die charakteriſtiſche Wahrheit der Schilderung die Hauptſache bildete. Kochs Landſchaften feſſeln nicht durch ihre maleriſche Stimmung und harmoniſche Farbenwirkung. Sie erſcheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen ſie ſich durch den klaren und feſten Bau der landſchaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft der Formen aus (Abb. 29). Die Empfindung, die aus der Landſchaft ſpricht, wird noch geſteigert und deutlicher gemacht durch die Staffage. Die Figuren ſind im Sinne des Malers keine äußerliche Zutat, ſondern ſtehen mit der Landſchaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Taten, dem Spiegel ihrer Stimmungen, in engem inneren Zuſammenhang. So prägt ſich etwa auf dem Macbeth-Bilde des Innsbrucker Muſeums das grauſig Unheimliche der Situation in gleichem Maße in der Landſchaft wie in der Staffage aus, der Sturm in der Natur iſt der Widerſchein der Leidenſchaft, die in den Gemütern der Geſtalten des Vordergrundes tobt. Zwiſchen menſchlichen Figuren und Landſchaft ſoll ſich ein ſymboliſches Band knüpfen.

Digitized by Google

30. Der Künſtler, aus Bonaventura Genellis Zyklus „Aus dem Leben eines Künſtlers“.
(Verlag von Alphons Dürr, Leipzig)

Man hat für Kochs Kompoſitionsweiſe wie für die ſeiner Vorgänger und Nachfolger den Namen „hiſtoriſche Landſchaftsmalerei“ geprägt. Nicht ohne Grund. Die mächtigen Formen ſeiner Landſchaft entfernen uns von dem Alltäglichen, unmittelbar Anheimelnden. Die nicht ſelten bis zur Schroffheit geſteigerte Stimmung in der Natur, das Zurückdrängen auch der reichſten und reizendſten Einzelheiten zugunſten eines durchgreifenden charakteriſtiſchen Zuges wird uns nur verſtändlich, wenn wir unſere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter verſenken, da ſich das menſchliche Leben gleichfalls in wenigen, aber ſtarken und ausſchließlich herrſchenden Stimmungen und Leidenſchaften äußerte. Das für Kochs Richtung Entſcheidende blieb aber doch, um ſeine eigenen Worte anzuführen, daß er bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichſt wegließ, ſich auf das Weſentliche einſchränkte und ſo die Landſchaft ſtiliſierte. Dadurch wurde der Zuſammenhang mit den Zielen Carſtens' hergeſtellt, dem Idealismus auch die Landſchaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenſtrömungen. Mit der Zeit brachen ſich andere Tendenzen und andere Richtungen Bahn. In Rom ſelbſt hielt aber ein kleiner Kreis an Kochs Anſchauungen, die er ſelbſt mit Feuereifer verteidigte, noch lange feſt. Seinem perſönlichen Einfluß danken insbeſondere zwei Künſtler des jüngeren Geſchlechts feſteren Halt und reichſte Anregungen.

Bonaventura Genelli (1798—1868) entſtammte der bekannten Berliner Künſtlerfamilie. Schon als Jüngling kam er nach Rom in Kochs Nähe, der ihn auf Carſtens' Vorbild verwies und in ſeinen antiken Studien namhaft förderte. Nach Deutſchland zurückgekehrt, ſiedelte ſich Genelli in München an, wo er ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebte. Die Gönner blieben aus, die verſtändnisvollen Freunde ſtellten ſich ſpärlich ein. Erſt der Lebensabend in Weimar geſtaltete ſich freundlicher und erweckte in ihm die Luſt, die früher wenig gepflegte Ölmalerei zu üben. Doch Genellis eigentümliches Weſen ſpiegelt ſich am beſten in ſeinen zykliſchen Kompoſitionen wieder. Außer den älteren Illuſtrationen zu Homer und Dante kommen die in Kupfer geſtochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, eines Wüſtlings, eines Künſtlers (Abb. 30) in Betracht. Auch bei ihm tritt, wie man ſieht, die poetiſche Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegoriſchen Kompoſitionen zuſammen. Aus Genellis klaſſiſchen

Digitized by Google

Traditionen erklärt ſich ſeine Vorliebe für das Nackte ſowie in ſeiner Formenſprache das Beharren bei den typiſchen Geſtalten, die Scheu vor allen naturaliſtiſchen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu denen er die größte Befähigung beſaß, ſo würden manche ſtörende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Geſichtsbildungen, beſtimmter Maße uſw., bald verſchwunden ſein.

In ſeinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geiſtesverwandten Friedrich Preller (1804—1878) zuſammen, mit dem ihn auch eine gleichartige künſtleriſche Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Kochs Fußtapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdaels Werke ſtudiert und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und ſchloß ſich eng dem Kreiſe der Klaſſiziſten an. Die Odyſſeelandſchaften, dreimal umkoponiert, ſind das Hauptwerk ſeines Lebens (Abb. 31). In dieſem Bilderzyklus bot die von Preller ſorgfältig ſtudierte ſüdliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf dem ſich die Schickſale des göttlichen Dulders vollziehen. Es liegt in den feſtgeſchloſſenen Formen der ſüdlichen Pflanzenwelt, in den reicheren Gegenſätzen, hier üppigſter Kultur, dort von Menſchenhand ſcheinbar unberührter Öde und Wildheit, in den ausdrucksvollen ſcharfen Linien der Landſchaft ein ähnlicher Charakter wie in dem elementaren Leben der heroiſchen Vorzeit. Bei aller Begeiſterung für die ſüdliche Landſchaft und insbeſondere für den Lieblingsplatz ſeiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller jedoch auch für die Reize der nordiſchen Natur empfänglich, die ihm Gelegenheit boten, ſeine Farbenkunſt zu entwickeln. Ebenſowenig hinderten ihn ſeine ſtiliſierenden Tendenzen, die Natur ſcharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

31. Die Sirenen, von F. Preller. Weimar, Muſeum.

4. Die Romantiker.

Äußere und innere Gründe ſtempelten Rom im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zur Hauptſtadt deutſcher Kunſt. Wohl waren auch hier die öffentlichen Zuſtände beklagens-

wert, die Armut groß, die Zahl der Kunſtfreunde gering. Doch blieb der Phantaſie im Angeſicht der Reſte alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die Sehnſucht nach Stil an den antiken Muſtern einen richtigen Wegweiſer und, wenn ſie abzuirren drohte, einen kräftigen Mahner. Das alles fehlte den Künſtlern auf deutſchem Boden. Die klaſſiſche Kunſtweiſe wurde ſcheinbar auch hier an einzelnen Akademien gepflegt, aber nicht in dem Sinne, wie der römiſch-deutſche Kreis ſeit Carſtens ſie auffaßte, ſondern nach der älteren manierierten Art, ſchablonenmäßig, ohne alle Spur poetiſcher Begeiſterung und wahrer Empfindung. Einen kräftigeren Anſtoß zur Belebung des klaſſiſchen Stils verſuchten die Weimariſchen Kunſtfreunde unter Goethes Auſpizien und unter dem tätigen Beiſtand ſeines Freundes und Kunſtberaters Johann Heinrich Meyer aus Zürich (Abb. 32) zu geben. Sie belehrten in den „Propyläen“ durch feinſinnige Aufſätze die Außenſtehenden über die rechten Ziele der Kunſt, ſie ſtellten den Künſtlern ſelbſt Aufgaben und verteilten (1799—1805) für die beſten Löſungen Preiſe. Gegen den Hang zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen kämpften ſie an und empfahlen Gegenſtände der Darſtellung, die ſchon durch ihren Inhalt bedeutſam, überdies Malern und Bildhauern gleich günſtig ſind. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechiſchen Dichtungen erſchienen ihnen am beſten geeignet, die Phantaſie zu beleben. „Homers Gedichte ſind von jeher die reichſten Quellen geweſen, aus denen die Künſtler Stoff zu Kunſtwerken geſchöpft haben. Vieles iſt bei Homer ſo lebendig, ſo einfach und wahr dargeſtellt, daß der bildende Künſtler bereits halbgetane Arbeit findet.“ Kein Zweifel regt ſich gegen die Wahrheit dieſes Satzes. Der Künſtler, der Mühe der Erfindung überhoben, darf ſeine ganze Kraft auf die Form und den Ausdruck verlegen. Goethe hat aber bei einem anderen Anlaß noch ein zweites goldenes Wort geſprochen. „Daß doch der bildende Künſtler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte.“ Beide Ausſprüche laſſen ſich vereinigen, wenn man den erſten ſo erläutert, daß die Anlehnung an einen großen, in unſerer Bildung feſt und allgemein wurzelnden Dichter — und nur ein ſolcher iſt gemeint — die Pflicht des Künſtlers nicht ausſchließt, die poetiſchen Geſtalten noch einmal ſelbſtändig in ſeiner Phantaſie zu formen. Sonſt liefert er nur Illuſtrationen zu Dichterwerken.

32. Johann Heinrich Meyer. Zeichnung von J. Schmeller.

An dem Unvermögen der Künſtler, die ihnen geſtellten Aufgaben frei zu erfaſſen, ſcheiterten die Beſtrebungen der „W. K. F." weniger als an dem didaktiſchen Element, das ſich dem Unternehmen beigemiſcht hatte. Erfolgreich hätte es ſich überhaupt nur in einer kunſtfreundlichen Zeit entwickeln können. Zur Kunſtfreude waren aber damals die deutſchen Zuſtände nicht angetan. Die Kriegsunruhen und die politiſche Unſicherheit geſtatteten keine Verwendung der Kunſt im öffentlichen Dienſte. Die allgemeine Verarmung führte aus privaten Kreiſen der Kunſt nur wenige Förderer zu. Vor allem hemmend wirkte der dürftige Verkehr der Künſtler mit dem Publikum. Wir kennen die Tätigkeit der älteren Künſtler gegenwärtig beſſer und vollſtändiger, als es ihren Zeitgenoſſen möglich war. Öffentliche Sammlungen, Ausſtellungen bieten uns ein treues und umfaſſendes Bild ihres Wirkens, während ihre Werke, ſolange ſie lebten, nur

33. Der Heil. Rochus Almoſen verteilend, von J. Schnorr von Carolsfeld. Leipzig, Städt. Muſeum.

einem engen Kreiſe von Freunden zugänglich waren, gewöhnlich aus der Werkſtatt unmittelbar in die verſchloſſenen Räume des Beſitzers wanderten. Vollends was Künſtler in unſeren Tagen ſchaffen, wird in der Regel nach kurzer Zeit Gemeingut aller Gebildeten. Auf dieſe Art weckt jedes einzelne bedeutende Kunſtwerk einen reichen Widerhall, die Kunſtrichtungen ſchlagen breitere Wurzeln, die Künſtler treten in engere Wechſelbildungen zueinander. Im Anfang des Jahrhunderts wußten die Künſtler wenig von ihren Genoſſen, das Volk noch weniger von ſeinen Künſtlern. Bei der Abgeſchloſſenheit der Künſtler fanden ſie nur langſam Verſtändnis ihres Wirkens und Nachfolge in ihren Zielen. Wir waren eben damals eine literariſch gebildete, aber keine kunſtpflegende Nation. Die Literatur ſpielte daher auch in der Geſchichte der bildenden Künſte eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unſeres Kunſtlebens entſcheidenden Einfluß. Wie die klaſſiſche Richtung durch Winckelmanns Schriften eingeleitet wurde, ſo nahm

Digitized by Google

34. Heilige Familie, von Fr. Overbeck. Zeichnung. Stift Neuburg.

auch die romantiſche Schule von einer literariſchen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm ſchrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erſchien die romantiſche Weltanſchauung für die bildenden Künſte wenig fruchtverheißend. Wackenroder, deſſen von Tieck ergänzte Schriften „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders“ (1797) und „Phantaſien über die Kunſt“ (1799) vielen Künſtlern als Brevier galten, war eine ſenſitive, muſikaliſch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeiſterung für das Schöpferiſche der Kunſt, aber ſelbſt unfähig zu ſchaffen. Die Impotenz ſuchte er durch Enthuſiasmus zu erſetzen. Dabei verwechſelte er fortwährend die Fähigkeit zu genießen mit der Kraft zu ſchaffen. Heiße Empfindung übermannt den Betrachter eines Kunſtwerks — Wackenroder meint, heiße Empfindung habe das Werk geſchaffen. Das Kunſtwerk weckt Begeiſterung — der Romantiker hält die Begeiſterung für die einzige Quelle künſtleriſcher Erfolge. Zur Andacht ſtimmen einzelne Gemälde; demgemäß ſind ſie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künſtler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunſtwerk ein Geheimnis in ſich berge, auf ein Höheres hinweiſe, ſymboliſch zu faſſen ſei, führte entweder zu einer phantaſtiſchen Überſchwenglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verſchwimmen aller Formen oder zu einem anmaßenden Dilettantismus, der ſeine mangelhafte künſtleriſche Ausbildung hinter angeblich tiefen Ideen verbarg.

Es ſteckte aber dennoch ein guter, für die Kunſtentwicklung fruchtbarer Keim in der romantiſchen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der geſteigerten religiöſen Stimmung traf ſie den Ton, der in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksſeele durchzitterte. Die Rettung aus den gegenwärtigen Nöten, Troſt und Mut fanden viele in dem Gedanken an die alte Größe des Vaterlandes, in der religiöſen Erhebung des Geiſtes. Indem die Romantiker die Künſtler auf den Geſtaltenkreis der heimiſchen Vorzeit und des chriſtlichen Lebens hinwieſen, zeigten ſie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, ſicherten ſie ihnen wenigſtens die Teilnahme und das Verſtändnis in weiteren Kreiſen. Sie hatten viel wüſte phantaſtiſche und irrige Vorſtellungen verbreitet. Eine Mahnung aber ſprachen ſie aus, die alle Vorwärtsſtrebenden in der deutſchen Künſtlerwelt an ſie feſſeln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künſtleriſchen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geiſtern, die unter dem Joch akademiſcher Diſziplin ſeufzten, und denen in den Kunſtſchulen

35. Sophronia und Olindo. Karton von Fr. Overbeck.

das Komponieren nach mechaniſchen Regeln beigebracht wurde. Natürlich gerieten ſie durch ihr Bekenntnis der neuen Lehren mit den Akademien in Widerſtreit und ſahen ſich gezwungen, auf einem andern als dem akademiſchen Schauplatz ihre Tätigkeit fortzuſetzen. Noch hatte ſich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochſchule künſtleriſcher Bildung unverſehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regſamen freien Leben der Bildhauer und Maler in der ewigen Stadt. So zog denn 1810 und in den nächſtfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutſche Kunſt zu pflegen. Dieſe neuen Romfahrer unterſchieden ſich weſentlich von ihren Vorgängern, nicht nur in ihrem äußeren Auftreten, ſondern noch mehr in ihren Zielen und künſtleriſchen Anſchauungen. Sie kamen nicht zum klaſſiſchen Rom, ſondern zum chriſtlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale ſuchten ſie nicht in der Antike, ſondern in den italieniſchen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in denen ſie den frommen Glauben mit herzgewinnender Schönheit vermählt fanden. Die Beziehungen zwiſchen der älteren und jüngeren Künſtlergruppe nahmen daher gar bald eine feindſelige Färbung an, die ſich z. B. in dem Spottnamen „Nazarener“ für die Anhänger der chriſtlich-romantiſchen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwiſchen den beiden Kunſtweiſen. Gemeinſam war beiden der Widerſtand gegen die akademiſche Manier, gemeinſam auch die Forderung, daß der poetiſchen Empfindung bei der Kompoſition eines Bildes der Löwenanteil geſichert bleiben, daß jedes Kunſtwerk von innen heraus, aus den Gedanken ſich entwickeln müſſe, nicht mit der gefälligen Zuſammenſtellung von ſchönen Geſtalten und mit bloßem rhetoriſchen Pathos ſich begnügen dürfe. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu ſtarken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Erſcheinung trafen beide Richtungen zuſammen. Dadurch erſcheinen ſie trotz allem Gegenſatz als eng verbunden, und es befremdet deshalb auch nicht, daß die beiden Strömungen ſich oft unmittelbar berührten, daß einzelne Perſönlichkeiten in ihrer künſtleriſchen Erziehung beiden ſich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

Vier junge Männer, die 1810 aus der Wiener Akademie wegen ihrer ketzeriſchen Kunſtanſichten „quaſi ausgeſtoßen“ worden waren, traten zuerſt zu einer kleinen Künſtlergemeinde zuſammen: Friedrich Overbeck, der 1798 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Sie wurden die Begründer des Kreiſes, des alsbald in den Räumen des aufgehobenen Kloſters San Iſidoro auf dem Monte Pincio als ein wahrer Bund von Kloſterbrüdern ſeine Studien gemeinſam trieb.

Es fällt auf, daß gar manchem Jünger dieſer Schule nur ein einziger Wurf gelang, nach

ed by Google

dem ſeine Kraft für immer erlahmte. Das war z. B. bei Guſt. Heinr. Naeke (1785—1835) in Dresden der Fall, deſſen hl. Eliſabeth, jetzt im Naumburger Dom, zu den beſten Leiſtungen des Overbeckſchen Kreiſes zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künſtler. So trat anfangs Julius Schnorr aus Leipzig (1794—1872) vollkommen in ihre Fußtapfen. Bereits in Wien, wohin er ſiebzehnjährig gezogen war, hatte Schnorr ſich den Freunden Overbecks (Brüder Olivier) eng angeſchloſſen und in ſeinem hl. Rochus (Abb. 33) der Romantik offen gehuldigt, das Maleriſche gegen den Ausdruck unmittelbarer, inniger Empfindung zurücktreten laſſen, die Scheu vor allem Gemachten zum Verzicht auf jede fernere künſtleriſche Wirkung geſteigert. Eine Art primitiver Malerei tritt uns hier entgegen, wie ſie ſpäter noch wiederholt auftaucht. Nur ſind Wurzeln und Ziele verſchieden. Noch näher trat Schnorr dem Overbeckſchen Kreiſe in ſeiner „Hochzeit zu Kana“. Das Bild darf geradezu als ein Muſter der ganzen Richtung gelten. Die anſpruchsloſe Färbung läßt die eigentümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, die über der Szene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperſon) die Schärfe und Klarheit des Ausdrucks offen zutage treten. Vielfach denkt man an die alten Florentiner. Denn merkwürdigerweiſe haben dieſe begeiſterten Verehrer altdeutſchen Weſens ſich ausſchließlich an die italieniſchen Vorbilder, beſonders an die umbriſchen Meiſter gehalten. Nicht dadurch aber haben ſie ſich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutſche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben indeſſen die Scheu vor dem Naturſtudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der Reize der äußeren Erſcheinung die poetiſche Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zurückdrängen, begnügten ſie ſich mit einer allgemeinen Formenſprache. Wie Silhouetten heben ſich die Geſtalten von dem perſpektiviſch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart ſind die Umriſſe gezeichnet, ohne Individualität die Körper geſchildert, kunſtlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und ſinnlich hielten ſie nicht ſelten für Wechſelbegriffe und ſchränkten daher die ſinnliche Schönheit in ihren Schöpfungen auf das engſte

36. Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schickſal, von Fr. Pforr. Berlin, Privatbeſitz.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann, A.-G., München.)

Plate 1. The Virgin and Child in a Landscape. 15.2 × 10.8 (6 × 4¼). Early fifteenth century. Italian. Illuminated on vellum. Text in Latin. Bound in red morocco, gilt, by Zaehnsdorf. Formerly in the collection of Count Paar.

The Virgin and Child in a Landscape

Plate 1. The Virgin and Child in a Landscape. 15.2 × 10.8 (6 × 4¼). Early fifteenth century. Italian. Illuminated on vellum. Text in Latin. Bound in red morocco, gilt, by Zaehnsdorf. Formerly in the collection of Count Paar.

und ein liebevolles Naturſtudium, während ſpätere Ölbilder, wie der „Bund der Künſte mit der Religion“ in Frankfurt, durch die vielen eingemiſchten abſtrakten Vorſtellungen oder, wie die Krönung Mariä im Kölner Dom, durch die ſichtliche Scheu vor allzu großer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in ſeinem höheren Alter, das Maß der Vollendung ſeiner Bilder freiwillig einzuſchränken, auf die Ausführung in Ölfarben gern zu verzichten und mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons (Abb. 35) ſich zu begnügen. Die grundſätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbenſtudien

38. Karton zur Erweckung des Lazarus, von Joſef v. Führich. Wien, Altlerchenfelder Kirche.

und eingehende Naturbeobachtungen, weil ſie den profanen Charakter des Kunſtwerks fördern, wirkte hier nicht ſtörend. Sein feines Naturgefühl und erſtaunliches Formengedächtnis reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, den die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Karton konnte er endlich ſeiner Empfindung ungehindert den deutlichſten Ausdruck geben. Auf dieſen Kreis von Arbeiten iſt Overbecks Ruhm am feſteſten gegründet. In erſter Linie ſind die durch den Kupferſtich vervielfältigten „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien“ zu nennen, die vollendetſte Schilderung, die das Leben Jeſu in unſerem Jahrhundert erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdrucks, entzückend durch die

Anmut der Linien und die einfache Größe der Kompoſition. Ihnen ſchließen ſich die in Holzſchnitt reproduzierten Sieben Sakramente an, gleichſam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den bibliſchen Anlaß zur Einſetzung oder die Spendung des Sakraments darſtellend, wird von einer Bordüre eingefaßt, in der ſymboliſche Beziehungen und Anſpielungen Platz finden. Noch im höchſten Alter zeichnete Overbeck mit jugendlicher Friſche Szenen aus dem Leben Petri, beſtimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden.

Von Anhängern und Mitſtrebenden (eigentliche Schüler beſaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künſtler beſondere Erwähnung. Vor allem Franz Pforr (1788—1812), von dem Overbeck ſagte, „er habe ihn förmlich gerettet“. Denn Overbeck war ſeiner unbotmäßigen künſtleriſchen Geſinnung wegen von der Wiener Akademie relegiert worden. Pforr malte nun in Erinnerung an die gemeinſamen Kämpfe die Allegorie auf ſein und Overbecks Schickſal, die nach langer Zeit 1906 auf der Jahrhundertausſtellung in Berlin wieder einmal ausgeſtellt war (Abb. 36). Alsdann iſt neben dem als Kunſthiſtoriker bekannten J. D. Paſſavant (1787—1861), aus Frankfurt gebürtig, noch J. H. F. von Olivier (1785—1841) hervorzuheben, deſſen klare, ängſtlich durchgeführte Landſchaften lebhaft an Overbecks mühſame Arbeit erinnern. Bedeutender war Philipp Veit, der Enkel des Philoſophen Mendelsſohn, 1793 in Berlin geboren; er kam 1815 nach Rom, ſchloß ſich hier dem Kreiſe, der ſich um Overbeck und Cornelius geſammelt hatte, eng an, entfaltete die ſtrengere kirchliche Richtung erſt in Frankfurt, wohin er 1830 überſiedelte, dann in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Domes beſchäftigt, 1877 hochbetagt ſtarb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt ſeiner Wirkſamkeit in Staffeleibildern (Madonna mit Engeln in der römiſchen Kirche Trinità de' monti [Abb. 37] und Frauen am Grabe Chriſti im Frankfurter Muſeum) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit ziemlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbecks, der in Kratzau in Böhmen geborene Joſeph Führich (1800—1876), ſchien lange Zeit in der Rolle eines ſchroffen Parteigängers ſeinen Hauptruhm ſuchen zu wollen. Tiefer als die meiſten Genoſſen verſtrickte er ſich in ſeiner Jugend in die Irrgänge der Romantik und ſchwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein; ſpäter, als er von Rom wieder nach Öſterreich zurückkehrte, zuerſt in Prag, dann (ſeit 1834) in Wien ſich niederließ, betonte er in übertriebener Weiſe die kirchliche Geſinnung (Abb. 38). Erſt das Greiſenalter milderte alles Harte und Schroffe, löſte die Phantaſie aus den freiwillig feſtgezogenen Banden und gab ſeiner Kunſt den rechten Aufſchwung. Daß er in ſeiner Jugend mit der altdeutſchen Kunſt, beſonders mit Dürer ſich befreundet hatte, kam ihm jetzt zuſtatten und verlieh

39. Aus der Nachfolge Chriſti, von J. Führich.

ſeinen Geſtalten eine markige Kraft, die bei den übrigen Genoſſen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geſchnittenen oder in Kupfer geſtochenen Zeichnungen: der Pſalter und der bethlehemitiſche Weg, die Nachfolge Chriſti (Abb. 39), der verlorene Sohn, alles erſt in ſpäteren Lebensjahren geſchaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielſeitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeckſchen Kreiſes entgegen. Eduard Steinle (1810 bis 1886) aus Wien, der nach ſeinen römiſchen Studienjahren und ſeinem Münchener Aufenthalt ſich in Frankfurt anſiedelte, entwickelt nicht allein im Fach der kirchlichen Malerei eine ſtaunenswerte Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenſter, hat er weit über hundert religiöſe Tafelbilder geſchaffen —, ſondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt (Abb. 40) und den Dichtungen Shakeſpeares entlehnte Motive. Selbſt die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd, und der geiſtreiche, oft pikante Zug, der ſich in den Kompoſitionen dieſer Art kundgibt, deutet bereits auf eine Lockerung der ſtrengen Schulzucht.

40. Wer das Glück hat, führt die Braut heim, Handzeichnung von Ed. Steinle.
(Nach Kutſchmann, Geſchichte der deutſchen Illuſtration)

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelſchicht lagerte am Anfange des Jahrhunderts auf dem römiſchen Kunſtboden. Nach den Klaſſikern waren die chriſtlichen Romantiker gekommen. Dieſen beiden Richtungen ſchloß ſich noch eine dritte an, die ſich äußerlich zu den Romantikern hielt, in den künſtleriſchen Grundſätzen aber vielfach den Klaſſikern befreundet war, mit denen ſie die unbefangenere Weltanſchauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formenſprache verknüpfte. Eigentümlich erſcheint an ihr die ſtärkere Betonung des nationalen Elements

Im Herbſt 1811 wanderte Peter Cornelius mit mehreren Genoſſen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düſſeldorf geboren, hatte Cornelius es ſchon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunſtübungen fehlen laſſen. Aber noch raſcher als die techniſche Fertigkeit entwickelte ſich ſeine Phantaſie. „Wir haben den Kopf voll Poeſie, aber wir können nichts machen", lautet ein Bekenntnis aus ſeinen Jugendjahren. Den Beſten will er es gleichtun, kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu ſchaffen, dem Dichter fühlt er ſich wahlverwandt. Die Zeichnungen zu Goethes Fauſt, zwölf Blätter, durch den Kupferſtich verviel-

Digitized by Google

fältigt, lenkten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius; sie sind als sein frühester Erfolg zu begrüßen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgültig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung. In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch er ließ sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem

41. Siegfrieds Tod, aus dem Nibelungen-Zyklus von P. Cornelius.

Wege nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede (Abb. 41), die gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Wie er in der Auswahl der Szenen, in der scharfen Betonung des tragischen Konflikts den selbständigen poetischen Geist bekundet, so enthüllt er in der Ausführung bereits seine Vorliebe für wuchtige, leidenschaftlich bewegte, in Haltung und Ausdruck das gewöhnliche Maß weit überschreitende Gestalten.

Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürers, so tief berührt wurde und den nationalen

Zug mit Stolz in ſich lebendig erkannte, konnte die Schickſale des Vaterlandes nicht mit Gleichgültigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe; nur langſam und dumpf gelangte ihr Widerhall bis in den Kreis der römiſch-deutſchen Künſtler. Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutſchen in Rom ſich dem Vaterland im Geiſte eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm von Humboldt geſorgt, der mehrere Jahre hier als preußiſcher Geſandter lebte und mit den Künſtlern freundſchaftlich verkehrte. Gerade jetzt arbeitete Chriſtian Rauch an dem Grabmal der Königin Luiſe, die in den Tagen tiefſter nationaler Erniedrigung mit dem Stachel des Schmerzes über das Unglück Preußens im Herzen geſtorben war und nun wie ein Genius allen Deutſchen im Freiheitskriege vorſchwebte. Wenn auch Cornelius nicht ſo fieberhaft den Ereigniſſen folgte wie Rauch, deſſen Enthuſiasmus ſogar die Aufmerkſamkeit der franzöſiſchen Polizei erregte und ihre Verfolgungswut anſtachelte, ſo jauchzte doch auch ſeine Seele auf, als die Nachrichten von den deutſchen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunſt an der wiedererſtandenen Größe des deutſchen Volkes Anteil haben werde und haben müſſe, ſtand bei ihm feſt. Wie er ſich dieſen Anteil dachte, welche Folgen er ſich von dem Triumph der heimiſchen Waffen für die Künſte verſprach, ſagt uns ſein Brief an Görres vom 3. November 1814: „Für das kräftigſte, ich möchte ſagen das unfehlbare Mittel, der deutſchen Kunſt ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geiſt der Nation angemeſſenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, ſo wie ſie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“ So ging die Wendung, welche die deutſche Kunſt in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem ſie eine Erneuerung der monumentalen Malerei als Hauptziel ins Auge faßte, nicht aus zufälligen äußeren Umſtänden hervor. Sie ſteht vielmehr mit den großen Ereigniſſen und dem wiedererwachten nationalen Leben in engem Zuſammenhang.

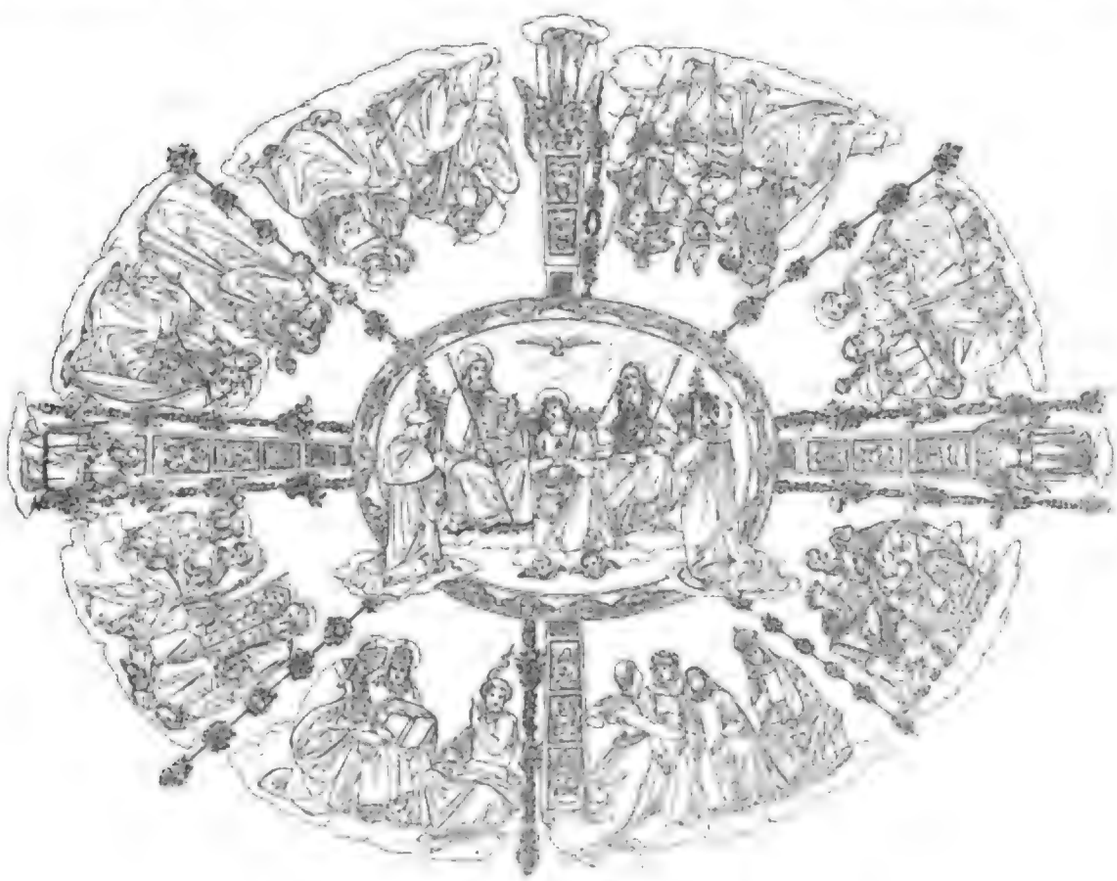
Cornelius' Wunſch ſollte bald, wenn auch in beſcheidenem Umfang, in Erfüllung gehen. Der preußiſche Generalkonſul in Rom, Bartholdy, machte ihm und ſeinen Freunden den Antrag, ein Zimmer in ſeiner ſchön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu ſchmücken. Es ſind die Bilder, die ſpäter von den Wänden der Caſa Bartholdy kunſtvoll abgelöſt wurden und ſich jetzt in der Nationalgalerie befinden. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an der außer Cornelius noch Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow, der Sohn des großen Bildhauers, teilnahmen; mit glücklichem Griff wurde die Geſchichte des ägyptiſchen Joſeph zum Gegenſtande der Schilderung gewählt. Große Schwierigkeiten erwuchſen allein aus der Unkenntnis der Freskotechnik, in der kein einziger der Genoſſen heimiſch war. Mühſam taſtend und ratend, gleichſam experimentierend gelangten ſie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerk. Unter den erzählenden Bildern ſind die von Cornelius gemalten, die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder, unbeſtritten die beſten. Overbecks Verkauf Joſephs an die Ägypter zeigt neben unvermittelten Reminiszenzen an die alten Italiener vielfach einen ſtumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war Overbeck in dem Halbrundbild über der Tür: „Die ſieben mageren Jahre“; ebenbürtig ſteht ihm Veit in der Schilderung der ſieben fetten Jahre (Abb. 42) zur Seite. Beide Künſtler haben ſpäter dieſe Kraft des Ausdrucks und dieſe unbefangene lebendige Formenſprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des erſten Verſuchs beſtimmte einen römiſchen Edelmann, Marcheſe Maſſimi, drei Räume in dem Kaſino ſeiner Villa (in der Nähe des Laterans gelegen) von denſelben Künſtlern mit Fresken ſchmücken zu laſſen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jeruſalem und dem raſenden Roland, ſollten die Maler den Inhalt ihrer Bilder ſchöpfen. Overbeck übernahm das Taſſozimmer, wurde aber ſpäter von Führich abgelöſt. Erfolgreicher als Overbeck, deſſen ängſtlicher Sinn vor jeder ſcharfen

42. Die sieben fetten Jahre, von Ph. Veit. Berlin, Nat.-Gal.
(Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin)

Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostbildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der teilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Gedichts ihm die Aufgabe erleichterten. Die Danteszenen hatte sich Cornelius vorbehalten und mit den Entwürfen und Kartons für das Paradies begonnen. Bemerkenswert ist, daß er schon damals eine mächtige zyklische Komposition plante, deren innere Gliederung sich eng der architektonischen Einteilung des Deckenraums anschließen sollte. Mitten in der Vorbereitung des Werkes traf ihn 1819 ein Doppelruf nach Düsseldorf und München.

Mit seinem Austritt verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die moderne, insbesondere die deutsche Kunst. Bisher war es der wichtigste Schauplatz deutscher Kunsttätigkeit gewesen. Was seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf deutschem Boden gearbeitet worden, trat vollständig gegen die Schöpfungen der Deutschrömer zurück. Nach Rom hatte sich, so schien es, die deutsche Phantasie geflüchtet, hier wieder zuerst neue Wurzeln geschlagen. Nun aber regte sich in der Heimat selbst wieder die während der Kriegsjahre unterdrückte Freude an der Kunstpflege. Mit der erweiterten Wirksamkeit der Künstler war aber auch ein steigend inniger Verkehr mit dem heimischen Publikum verknüpft. Die Künstler hörten auf, sich in Deutschland wie Verbannte einsam zu fühlen und nach dem gelobten Lande am Tiberstrom zu sehnen. Nur langsam ging natürlich diese Wandlung der Verhältnisse vor sich. Solange Thorwaldsen in Rom weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt. Die Anhänger des klassizistischen Bekenntnisses bewahrten der ewigen Stadt stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitlebens erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom. Vollends die Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technischen Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, die Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, sank von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunsttätigkeit, denen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihte. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen

neuen Aufſchwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Überſiedelung Cornelius' nach Deutſchland 1819 und von dem Auftreten Géricaults in demſelben Jahre im Pariſer Salon eine neue Periode der modernen Kunſtentwicklung datieren Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klaſſiſchen Richtung, als ſich David und Carſtens gegenüberſtanden, zunächſt einen gemeinſamen Zug. In Frankreich wie in Deutſchland machte ſich das Streben geltend, die Kunſt mit dem Volkstum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für ſein erſtes großes Bild einen Gegenſtand aus der unmittelbaren Gegenwart, ſeine Nachfolger zeigten nicht minder einen ſcharfen Blick für die lebendigen Intereſſen der Zeit. In Deutſchland konnte man ein ſo unmittelbares Anrufen des Volkstümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zuſtände zu ſchwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine ſtetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anſchauungen und Ziele. Auch ſtanden einem ſolchen Vorgehen die eingebürgerten äſthetiſchen Grundſätze und Überlieferungen im Wege. Es iſt bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des erwachenden Epimenides ſchaute. Unbeſtritten hegte aber der Fürſt, der Cornelius eine ſo reiche Stätte des Wirkens in München ſchuf, namentlich in ſeiner Jugend warme patriotiſche Empfindungen, mochte auch ſein „Teutſchtum" manchmal krauſe Formen annehmen. König Ludwig von Bayern wollte eine nationale Kunſt begründen, und ebenſo erſchien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beſte Mittel, die Kunſt in der Heimat wieder zu Ehren und mit der idealen Bildung, die in den beſten deutſchen Kreiſen herrſchte, in Einklang zu bringen. Die franzöſiſche und die deutſche Kunſt nahmen in dem Zeitabſchnitt von 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt.



43. Entwurf eines Deckengemäldes von P. Cornelius.

44. Walhalla bei Regensburg, von L. v. Klenze.

Zweiter Abſchnitt: 1819—1850.

1. Cornelius und die ältere Münchener Kunſt.

Der Kronprinz von Bayern hatte allmählich einen großen Schatz antiker Skulpturen zuſammengebracht, den er namentlich durch den Erwerb der Aegineten glänzend vermehrt hatte. In einem Prachtbau, der Glyptothek, ſollten die Marmorwerke aufgeſtellt, und Prunkräume, in denen der Beſchauer ſich erholen und auf das Studium der Skulpturen vorbereiten konnte, ſollten darin von Cornelius mit Fresken geſchmückt werden. Die Beſtimmung des Baues bedingte die Gegenſtände der Schilderung. Sie wurden der griechiſchen Götter- und Heldenſage entlehnt und in der Weiſe geordnet, daß in einem kleineren Vorraum die Prometheusſage, in den zwei größeren Sälen die Weltſchöpfung und Weltregierung nach Heſiods Theogonie und die trojaniſche Heldenſage zur Darſtellung gelangten. Bereits in den Fresken der Glyptothek führte Cornelius die zykliſche Kompoſitionsweiſe durch, die er nachmals bis zur ſchärfſten Konſequenz ausbildete. Er durfte für ſeinen Vorgang nicht allein das Beiſpiel der größten Renaiſſancemeiſter wie Raffaels in der Stanza della Segnatura anrufen, ſondern auch auf die Pflicht weiſen, die ihm aus der Natur der monumentalen Malerei erwuchs. So müſſen die Glyptothekfresken in ihrem Zuſammenhang erfaßt werden, will man ihrem Schöpfer gerecht werden. Im Götterſaal z. B. greifen alle Szenen eng ineinander und bieten, indem man das Auge vom Gewölbe zu den Wänden herabgleiten läßt, das Bild einer feſten Gedankenentwicklung. Im Scheitel der Decke iſt Eros dargeſtellt, die Urgottheit, die das Chaos löſt und die Elemente bändigt. Ihm reihen ſich in den anſtoßenden Deckenfeldern die allegoriſchen Geſtalten der Jahreszeiten und weiter die Tageszeiten an, dieſe wieder durch mythologiſche Szenen verſinnbildlicht. Auf den drei großen Wandflächen endlich öffnet ſich dem Blick das lichte Reich des olympiſchen Zeus, der Heraklès in die Götterverſammlung

Digitized by Google

feierlich aufnimmt, die von Poſeidon beherrſchte Waſſerwelt und endlich das Reich des Hades mit Orpheus und Eurydike. Eine ähnliche Gedankengliederung beobachten wir im „Heroenſaal“. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in dem Mittelfelde der Decke gemalt, bildet den Ausgangspunkt der Schilderung, dem dann das Vorſpiel des trojaniſchen Krieges, das Urteil des Paris, die Entführung der Helena, Hektors Abſchied (Abb. 45) und weiter, aber noch immer an der Decke, bedeutſame Epiſoden des Kampfes folgen, bis endlich drei große Wandgemälde die gewaltigen Schickſalsſchläge, welche die Stadt des Priamos trafen, uns vor Augen führen.

Als Cornelius die Glyptothekfresken begann, weilte er nur als Gaſt in München. Seine amtliche Stellung wies ihn nach Düſſeldorf, wo er auf Anregung Niebuhrs 1821 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er betrachtete aber Düſſeldorf eigentlich nur als ſein Winterquartier; hier ruhte er von der Münchener Arbeit aus oder bereitete ſeine Münchener Werke vor. Für ſeine perſönliche Entwicklung blieb der Aufenthalt in Düſſeldorf ohne Bedeutung, und ebenſo verflüchtigten ſich die Spuren, die er und ſeine Schüler hinterließen, in kurzer Zeit.

Im Jahre 1825 ſiedelte Cornelius dann vollſtändig nach München über und trat als Langers Nachfolger an die Spitze der Akademie. Nach menſchlichem Dafürhalten mußte von dieſem Zeitpunkt an ſeine wahre Glanzperiode beginnen. Indes gar bald wurde er inne, daß die erſten Münchner Jahre, während er an den Glyptothekfresken arbeitete, die glücklichſten und zugleich die fruchtbarſten waren. Das harmoniſche Wechſelverhältnis mit den Schweſterkünſten blieb aus. Der angeſehenſte Baumeiſter, Leo von Klenze, ſtellte ſich Cornelius feindſelig gegenüber; ſelbſt die Gunſt des Königs erwies ſich als ſchwankend und die freie Künſtlertätigkeit hemmend. Es war doch ein wunder Punkt, daß die Kunſt, die auf nationaler Grundlage aufgebaut werden ſollte, ſchließlich doch nur von einer einzigen Perſönlichkeit abhängig blieb. Der König wollte mehr ſein als ein bloßer Mäcen, er wollte nicht nur die Kunſt fördern und die Mittel zu ihrer Hebung beiſteuern, ſondern auch auf dieſem Gebiet ſei-

45. Hektors Abſchied von Andromache, von P. Cornelius. München, Glyptothek.

Digitized by Google

nen Herrſcherwillen zur Geltung bringen. Der ſouveräne Fürſt verſchmolz in unerfreulicher Weiſe mit dem doch nur dilettantenmäßig gebildeten Privatmann. „Die Münchener Kunſt bin ich", lautete der Ausſpruch König Ludwigs. Die Laune, die zufällige Liebhaberei ſpielten eine größere Rolle, als der ſtetigen, ruhigen Entwicklung der Kunſt zuträglich war. Und weil der König ſich als den Schöpfer des Münchener Kunſtlebens anſah, wollte er auch noch die Früchte ſeiner Bemühungen genießen. Daher die Haſt und faſt überſtürzte Eile, mit der er die mannigfachſten Unternehmungen gleichzeitig in Angriff nahm, die Ungeduld, ſie beendigt zu ſehen, der Wechſel der Neigungen. Kaum war ein Werk begonnen, ſo plante er bereits ein zweites und erlahmte im Intereſſe für das frühere. Und weil die vielen gleichzeitigen Bauten ſeine Finanzkraft zu erſchöpfen drohten, ſuchte er wieder durch Sparſamkeit, gewöhnlich am unrechten Orte, die bereitſtehenden Mittel zu vermehren. In ſeinen perſönlichen Beziehungen zu den Künſtlern ſchied er nicht immer den König vom Mäcen und ſah ſich durch freimütige Äußerungen, die an den Kunſtfreund gerichtet wurden, in ſeiner fürſtlichen Würde verletzt. Es iſt bezeichnend, daß die begabteſten, aber zugleich in ihrer Geſinnung ſelbſtändigſten Maler des jüngeren Geſchlechts, Genelli und Schwind, keine Gnade vor ſeinen Augen fanden, ſogar Cornelius unter des Königs ſouveränem Willen oft zu leiden hatte. Gefügige, raſch arbeitende Künſtler wurden von Ludwig am höchſten geſchätzt, wenigſtens am meiſten begünſtigt. Mit größerem Recht als Cornelius dürfen Leo von Klenze und Ludwig Schwanthaler als die wahren Typen der älteren Münchner, vom Könige geſchaffenen Kunſt gelten. Leo von Klenze (1784—1864), vornehmlich in Paris gebildet, ſtand an der Spitze des Bauweſens. Die Mehrzahl der monumentalen Werke in München, außerhalb Münchens, ferner die Walhalla bei Regensburg (Abb. 44) und die Befreiungshalle bei Kelheim wurden von ihm entworfen. Vorwiegend vertraut mit den antiken Bauformen, fand er ſich doch auch in der Renaiſſancearchitektur (Reſidenz, Alte Pinakothek) zurecht. Auch die erſteren hatte ſich Klenze nur äußerlich angeeignet, ohne ſie zu durchdringen. Das Geheimnis, aus den konſtruktiven Gliedern die Schmuckformen natürlich und notwendig zu entwickeln, vermochte er niemals zu löſen. Für ihn blieb die griechiſche Architektur eine glänzende Dekoration. Dadurch und bei ſeiner geringen Fähigkeit zu ſchöner Raumdispoſition kam der Grundſchaden der Münchner Baubewegung, daß für das Bauwerk zuweilen erſt nachträglich Zweck und Bedürfnis geſucht werden mußten, nur noch offener zutage. Trotz ſeinen Mängeln zeigt aber Klenze doch eine größere Begabung als der Rheinländer Friedrich Gärtner (1792—1847), dem der Bau der Ludwigskirche, der Feldherrnhalle (Abb. 46), der Bibliothek uſw. zufiel. Schwerfälligkeit der Anlage, Plumpheit der Gliederung und Trockenheit des Ornaments entdeckt das unbefangene Auge an den Werken des Mannes, der im Gegenſatz zu dem „klaſſiſchen" Klenze berufen war, das „romantiſche" Prinzip in der Architektur zu vertreten. Darunter verſtand man aber vornehmlich die frühmittelalterliche, die ſogenannte romaniſche Bauart, die in jener Zeit ganz unpaſſend mit dem Namen „byzantiniſcher Stil" geſchmückt wurde. Schon Klenzes und Gärtners Arbeiten boten Proben der mannigfachſten Bauweiſen, der griechiſchen, römiſchen, der frühmittelalterlichen und der italieniſchen Renaiſſancearchitektur dar. Dazu kam noch Ohlmüllers Aukirche, ein beſonders in der Faſſadenbildung ſchlecht geglückter Verſuch, den gotiſchen Backſteinbau in München einzubürgern, und Zieblands Bonifaziusbaſilika. Da alle dieſe Werke unvermittelt nebeneinander ſtehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortſchreitenden Entwicklung, eines wachſenden Verſtändniſſes für die Aufgaben der Architektur offenbaren, ſo lag der Spott nahe, daß alle dieſe Bauten nur einen monumentalen Kunſtatlas vorſtellen, daß mit den Stilen wie mit Masken gewechſelt wurde. Immerhin verdankt München dem Baueifer König Ludwigs die Umwandlung aus einer kleinen Reſidenz in eine ſtattliche Groß-

46. Feldherrnhalle in München, von Fr. Gärtner.
(Neue Photogr. Geſellſchaft, Berlin)

ſtadt. Völlig im Sande verlief dagegen der Betrieb im Kreiſe der Skulptur. Hier herrſchte Ludwig Schwanthaler (1802—1848) beinahe unumſchränkt, ein leichtes, ſchnell, aber oberflächlich auffaſſendes Talent, das alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stil ſich anſchmiegte, niemals grobe Fehler beging, aber auch niemals ſeine ganze Kraft einſetzte und ſich die Mühe nahm, den Charakter der Darſtellung tief und lebendig zugleich zu erfaſſen, die plaſtiſchen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthalers Wirkſamkeit ſchon längſt halb vergeſſen iſt. Vornehmlich nur durch die rieſigen Verhältniſſe zieht die „Bavaria“ die Aufmerkſamkeit auf ſich (Abb. 47). Die zahlreichen Giebelgruppen, Frieſe, Reliefs beſitzen wenigſtens einen dekorativen Wert; die Porträtſtatuen jedoch, mit denen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, ſcheinen nur zum Beweiſe dazuſtehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechſelwirkung der Künſte mußte Cornelius verzichten; aber ſelbſt in ſeinem eigenen Tätigkeitskreiſe ſtieß er auf ſchwere Hinderniſſe. Bereits bei der zweiten Arbeit, die ihm übertragen wurde: bei der maleriſchen Ausſchmückung der Loggien in der Pinakothek, behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Kartons und die Ausführung, von Cornelius ſeinen Schülern zugedacht, wurden einem anderen Künſtler übertragen; Cornelius' Anteil blieb auf das Entwerfen der Skizzen beſchränkt. Den reichſten Erſatz für dieſe Kränkung ſchien jedoch die dritte große Arbeit zu bieten, mit der er (1829) betraut wurde. Es galt die Ausmalung der Ludwigskirche. Cornelius jubelte laut auf: „Schon ſeit ſechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem chriſtlichen Epos, mit einer gemalten Comedia divina. Und nun tritt die himmliſche Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen ſoll ich nun noch beneiden?“ Doch auch diesmal harrte ſeiner bittere Enttäuſchung. Er hatte gehofft, die ganze Kirche mit Fresken bedecken zu können; des Königs Wille beſchränkte ihn auf Chor und Querſchiff und zwang ihn, den Plan eines bibliſchen Epos weſentlich einzudämmen. An den Gewölben malte er die Schöpfung mit den Engelschören, den Evangeliſten und Kirchenvätern, an den Wänden des Querſchiffes Geburt und Kreuzigung Chriſti, an der Chorwand endlich (eigenhändig) das Jüngſte Gericht (Abb. 48). Auch in dieſer Einſchränkung glaubte Cornelius ein ruhmreiches Werk geſchaffen zu haben. Als es aber aufgedeckt wurde, fand es vielfachen Tadel. In dem Schöpfungsbilde erſchienen die verſchiedenen hierarchiſchen Ordnungen der Engel, die ſelbſt im Mittelalter niemals volkstümlich geworden waren, die „throni, virtutes, postestates“ uſw., wenig verſtändlich, an den großen Wandbildern, auch an dem Jüngſten Gericht erſchien die maleriſche Ausführung ſogar gegen mäßige Anſprüche zurückſtehend. Das geflügelte Wort des Königs: „Cornelius kann nicht malen“ drang in weitere Kreiſe.

Digitized by Google

47. Die Bavaria in München, von Klenze und Schwanthaler.

Pietätvoll war das Wort nicht, nicht einmal ganz zutreffend. In Cornelius' Kunſtweiſe lag nun einmal das Schwergewicht in der gedankentiefen Kompoſition. Die äußere Erſcheinungswelt beſaß für ihn nur ſoweit Wert und Bedeutung, als ſie ihm die Mittel zum Ausdruck ſeiner Gedanken bot. Er beſaß bereits von Natur keinen ſcharfen Blick für das Individuelle, wie ſeine Porträtzeichnungen beweiſen. Geſteigert wurde dieſe Neigung noch durch ſeine Erziehung. In ſeiner Jugend hatte er keine techniſche Schulung empfangen. Als er ſich in Rom der Freskomalerei zuwandte, war er auf ſich ſelbſt angewieſen und mußte dieſe Malweiſe erſt tappend und ratend erlernen. Es gelang ihm wider Erwarten gut; aber bald darauf zu den großartigen Aufgaben in München berufen, die ſeine ganze Aufmerkſamkeit auf das poetiſche Erfinden und Komponieren hinlenkten, gewann er keine volle Sicherheit des Auges und der Hand für die techniſchen Probleme. Dadurch wurde er unfähig, Schüler zu bilden und mit ihrer Hilfe ſeine Werke nach einheitlichen Grundſätzen auszuführen. Aber es wäre gegen die Natur geweſen, wenn Cornelius den Teil der Schuld, den er ſelbſt an der geringen Fruchtbarkeit ſeines Münchener Wirkens trug, eingeſehen und als alternder Mann noch eine Umkehr verſucht hätte. Er fühlte ſich verletzt, wurde verſtimmt und folgte willig 1841 dem Rufe des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelms IV., nach Berlin.

Mit Cornelius' Weggang war der monumentalen Kunſt in München die lebendigſte Stütze und Kraft entzogen worden. Er hatte ſeine Gehilfen und Anhänger von der Kunſt groß denken gelehrt, aber da ſie ſelbſt von der Natur nur mit mittlerer Größe beſchenkt worden waren, konnten ſie dieſe Lehren ſelten verwerten. Eine Schule im alten Sinne des Wortes hat Cornelius in München nicht hinterlaſſen. Von den ſelbſtändigen Künſtlern ſtand ihm der bereits von Rom her befreundete Julius Schnorr am nächſten. Von ſeinen Arbeiten in der Villa Maſſimi war Schnorr abberufen worden, um in den Sälen des Erdgeſchoſſes im Königsbau die Nibelungenſage in einer Reihe von Gemälden zu ſchildern (Abb. 50), woran ſich der weitere Auftrag ſchloß, in anderen Feſtſälen der Reſidenz Szenen aus der alten deutſchen Geſchichte zu malen. Kein Mann von hohem Schwung und packender Kraft, verlieh er doch ſeinen Werken das Gepräge gediegenen Ernſtes und ehrlicher Wahrheit. Auch in der klaſſiſchen Richtung verſuchte er ſich, indem er für die Dekoration eines Wohnzimmers des Königs die Kartons nach den Hymnen

48. Das jüngſte Gericht, von P. Cornelius. Fresko der Ludwigskirche in München.

Digitized by Google

Homers zeichnete. Der Erfolg war bei ſeinem derb kräftigen Formenſinn nur mäßig. Nach ſeiner Überſiedelung nach Dresden (1846) entwarf Schnorr die in Holzſchnitten weit verbreiteten Bibelilluſtrationen, unter denen insbeſondere die Bilder zu den ſpäteren Büchern des Alten Teſtaments durch eine friſche Auffaſſung und energiſche Charakteriſtik hervorragen.

Nicht den geringſten Einfluß übte Cornelius auf den Künſtler, der neben ihm die monumentale Malerei in München am eifrigſten pflegte, der ſogar von ihm zu dieſen Arbeiten empfohlen war. Weder in den Fresken der Allerheiligen-Kirche, noch in der dem hl. Bonifazius geweihten Baſilika ſchloß ſich Heinrich Heß (1798—1863) der Art des älteren Meiſters an. Wo er die gewohnten Geleiſe der kirchlichen Malerei verließ, geſchah es, um ſie durch eine weiche,

49. Die apokalyptiſchen Reiter, von P. Cornelius.
Karton für ein Camposanto-Fresko. Berlin, Nationalgalerie.

faſt ſüßliche Färbung und eine alles Schroffe und Scharfe vermeidende Charakteriſtik dem modernen Geſchmack näher zu bringen (Abb. 51). Den gleichen Weg ſchlug der Gehilfe von Heinrich Heß, Johann Schraudolph (1808—1879), ein, dem die ausgedehnten Fresken im Speirer Dom ihren Urſprung verdanken. Die Individualität des Künſtlers kam nach der Natur der kirchlichen Malerei hier ſchwerer zur Geltung als in jedem anderen Kunſtkreiſe.

In weit höherem Maße erſcheint der Landſchaftsmaler Carl Rottmann (1798—1850) Cornelius wahlverwandt. Schon der Umſtand, daß er die Freskotechnik in der Landſchaftsmalerei wieder zur Anwendung brachte, erinnert an die ähnlichen Beſtrebungen Cornelius'. Aber auch Rottmanns Freude an einfach großen Formen, der in ſeinen älteren Werken meiſt

50. Siegfrieds Leichenzug, von J. Schnorr. Deckenbild im Vorſaal des Königsbaues in München.

wiederkehrende tiefe Ernſt der Auffaſſung, die ſcharfe Betonung des Charakteriſtiſchen mit Ausſchluß alles Nebenſächlichen, alles Mannigfaltigen zeigen befreundete Züge. Von den Vertretern der ſogenannten hiſtoriſchen Landſchaftsmalerei unterſcheidet ſich Rottmann dadurch, daß ihm die landſchaftlichen Formen lebendig und ideal genug erſchienen, um ſelbſtändig auch ohne Nebenbeziehungen auf menſchliche Zuſtände zu wirken, und daß er auf das rein maleriſche Element wie die Luftſtimmung ſtets ein großes Gewicht legte. Rottmanns bekannteſte Schöpfung bleiben die 1830 bis 1833 gemalten italieniſchen Landſchaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens (Abb. 52).

Gekränkt und verbittert, aber dennoch mit ſchwerem Herzen war Cornelius von München geſchieden. Die Sehnſucht nach der Rückkehr in die ſüddeutſche, lebensfrohe, katholiſche Stadt ſteigerte ſich durch die erſten Berliner Erfahrungen. Die Arbeiten, mit denen er ſich in der für ihn völlig neuen Welt einführte, z. B. das Ölbild: „Chriſtus in der Vorhölle", erregten Mißfallen; der König wies anfangs dem Künſtler keinen feſten Wirkungskreis an. Friedrich Wilhelm ſchien, wie es auch bei Tieck und Mendelsſohn der Fall war, die Gegenwart des Meiſters zu genügen, höchſtens daß er ihm kleinere Gelegenheitsarbeiten (Entwürfe zu lebenden Bildern nach Taſſo u. a.) auftrug. Erſt als in der Phantaſie des Königs der Plan eines neuen großartigen Domes in Berlin und in Verbindung mit dieſem Bau das Projekt eines Campo ſanto, eines Friedhofs für die königliche Familie, gereift war, gelangte Cornelius in das rechte Fahrwaſſer. Die vier Wände des Campo ſanto ſollten mit Fresken geſchmückt werden, zu denen Cornelius in den Jahren 1843—1845, zum Teil in Rom, die Entwürfe zeichnete. An den Kartons arbeitete er ſodann mit einzelnen Unterbrechungen, bis ihn 1867 noch vor ihrer Vollendung der Tod im vierundachtzigſten Jahre abrief. Durch jenen Auftrag endlich gewann Cornelius die volle Freiheit, den längſt gefaßten Plan eines chriſtlichen Epos, einer neuen Divina comedia zu verwirklichen. Hier hemmte ihn keine feſte Tradition, wie bei ſtreng kirchlichen Bildern, hier konnte er dichten, die Einzelſzenen nach tiefſinnigen Gedanken ordnen und zuſammenfaſſen, hier das phantaſtiſche Element, das in ſeine Formenwelt hineinſpielt, wirkſam walten laſſen. Aus dem einfachen Bibelſpruch vom Tode als dem Sold der Sünde und vom ewigen Leben in Chriſto (Römer 6, 23) entwickelt er ein umfaſſendes Syſtem von Bildern und Beziehungen, wozu ihm die Evangelien und die Apokalypſe den Stoff lieferten. Er erzählt die Erlöſung von der Sünde

51. Die Ankunft des Engels mit dem Schiff der Seelen, von H. Heß.

52. Szylla und Charybdis, von C. Rottmann. Fresko in den Arkaden des Münchener Hofgartens.

Digitized by Google

53. Familienbild, von Carl Begas. Berlin, Privatbeſitz.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G.)

durch Chriſti Geburt und Tod, ſchildert die Göttlichkeit Chriſti und die Übertragung ſeiner Macht auf die Kirche als Bürgſchaft der Erlöſung und führt uns endlich das Ende des irdiſchen und den Anfang des ewigen Lebens vor Augen. In kunſtvoller Gliederung greifen die Bilder ineinander. Die Fresken einer jeden Wand hängen durch einen gemeinſamen Grundgedanken zuſammen, der Ton eines jeden Hauptbildes klingt ferner in der Predelle und dem Lünettenbilde unter und über ihm an, alle Predellenbilder endlich erſcheinen ebenfalls durch verwandten Inhalt unter ſich verbunden. Liegt offenbar der Schwerpunkt des Werkes in der zyklíſchen Kompoſition, ſo üben doch auch mehrere der Darſtellungen, für ſich betrachtet, einen bedeutenden Eindruck, den größten jedenfalls die apokalyptiſchen Reiter (Abb. 49), trotzdem der Vergleich mit Dürers berühmtem Holzſchnitt in der Apokalypſe nahe liegt, da ſich in dieſer Szene der großartige phantaſtiſche Zug ſeiner Natur am freieſten gehen laſſen durfte.

Cornelius war mehr ein ſtarker als ein reicher Geiſt. Für mannigfache Seiten des Seelenlebens blieb ſeine Phantaſie ſpröde, für manche Teile der Erſcheinungswelt war ſein Intereſſe gering. Durch geſteigerte Energie und erhöhte Kraft des Ausdrucks erſetzt er den enger begrenzten Umfang ſeiner ſchöpferiſchen Kraft. Er ſelbſt hatte eindringlich gelehrt: „Die wahre Kunſt kennt kein abgeſondertes Fach, ſie umfaßt die ganze ſichtbare Natur.“ In ſeinen Werken tritt uns aber die menſchliche Natur vorwiegend nur von einem Geſichtspunkte betrachtet entgegen, in einer beſtimmten Beleuchtung, die alle andern Stimmungen und Erſcheinungsformen in Dunkel läßt. Daß allmählich mit dem Wechſel der Anſchauungen und Kulturtendenzen auch andere Auffaſſungsweiſen als die heroiſch-phantaſtiſche ihr Recht verlangten, kann daher nicht ſchlechthin als Abfall von der wahren und hohen Kunſt beurteilt werden. Ebenſowenig darf man jedoch, wie jetzt ſo häufig geſchieht, Cornelius' Bedeutung unterſchätzen. Die organiſche Verbindung der Malerei mit der Architektur, in Deutſchland abgeſehen von der Dekoration katholiſcher Kirchen ſeit Jahrhunderten nicht verſucht, war eine Tat. Die erfolgreiche Mahnung zum Ernſt und zu vornehmer Würde, durch die Perſönlichkeit des Meiſters wirkſam unterſtützt, hob die Kunſt und die Künſtler in den Augen der Nation. Wir begreifen, daß das jüngere Geſchlecht, ſeit das Leben farbenreicher, glänzender geworden und der Blick für das Reizvolle in der Wirklichkeit, der Sinn für das Individuelle ſich geſchärft hat, ſeitdem auch die äußeren Bedingungen der künſtleriſchen Tätigkeit namhafte Änderungen erfuhren, ſich den Geſtalten Cornelius' nicht mehr mit voller Begeiſterung zuwandte, daß es ſich von dem Meiſter

fremdartig berührt fühlte, über ſeine unleugbaren Schwächen ſchwer hinüberkam. Wir dürfen aber niemals vergeſſen, daß die Bildung einer älteren Generation, die an das wirkliche Leben und das private Daſein ſo beſcheidene Anſprüche ſtellte, um dafür der poetiſchen Phantaſie den kühnſten Schwung und freie Herrſchaft über Maße und Formen zu geſtatten, in Cornelius' Kunſt ihren klaſſiſchen Ausdruck fand.

54. Amor und Pſyche, von W. Wach. Berlin, Kgl. Nationalgalerie.

2. Die ältere Düſſeldorfer Schule.

Dankte die Münchener Kunſt dem perſönlichen Willen eines Fürſten Urſprung und Richtung, ſo ging die Düſſeldorfer Schule aus einem engen akademiſchen Verein hervor. In der erſten Zeit wenigſtens decken ſich die Düſſeldorfer Akademie und die Düſſeldorfer Malerſchule vollſtändig. Nach der Wiederherſtellung der rheiniſchen Kunſtanſtalt durch die preußiſche Regierung übernahm Cornelius zuerſt die Leitung, ohne jedoch dauernde Spuren ſeiner Wirkſamkeit zu hinterlaſſen. Erſt mit der Berufung Wilhelm Schadows (1789—1862) im Jahre 1826 entfaltete ſich das eigentümliche Leben der Düſſeldorfer Schule. Schadow hatte ſich nach ſeiner Rückkehr aus Rom in Berlin niedergelaſſen und hier bereits als Künſtler und Lehrer Anerkennung gefunden. Ob er als Maler weit über Wilhelm Wach (1787—1845) und Karl Begas (1794—1854; Abb. 53) emporragte, die neben ihm den größten Lockruf genoſſen, ſteht dahin. Wach hatte in Paris unter Gros gearbeitet, dann in Rom namentlich Raffael ſtudiert. Eine geſchickte Anordnung, ein gefälliges Kolorit, eine treffliche Modellierung der Geſtalten läßt ſich an den meiſten ſeiner Werke loben (Abb. 54), unter denen die Plafondgemälde im Schauſpielhauſe und die drei chriſtlichen Tugenden in der Werderſchen Kirche die bedeutendſten waren. Schadow war keine energiſche, originelle Kraft, aber als Lehrer übertraf er weitaus ſeine Genoſſen, wie der Aufſchwung der Düſſeldorfer Akademie unter ſeiner Leitung, ehe ſie ſich einem frömmelnden Myſtizismus ergab, offenbarte. Mehrere Schüler folgten ihm von Berlin nach Düſſeldorf und ordneten ſich auch hier willig ſeiner ferneren Führung unter, obſchon ſie alle ſchon ſelbſtändige Werke geſchaffen hatten und der ſtrengen Schule entwachſen waren. Sie arbeiteten gemeinſam in den Räumen der Akademie, wurden aber keine Kloſterbrüder, ſondern recht lebensfrohe Kameraden, an denen der Vater Rhein wieder einmal ſeine Zaubermacht erprobte.

Nachmals traten auch die üblen Folgen des engen Zuſammenhauſens an den Tag. Die Gewohnheit engſter nachbarlicher Tätigkeit förderte die Neigung, auch Stimmungen, Gedanken, techniſche Vorgänge freundſchaftlich auszutauſchen. Die Genoſſen bildeten eine kleine abgeſchloſſene Welt für ſich, ſchwärmten für die gleichen poetiſchen Ideale und dieſelben Modelle und Farben. Natürlich kam die Individualität des Einzelnen nicht zu ihrem vollen Recht, und da die Phan-

55. Donna Diana, von Carl Sohn. Leipzig, Städt. Muſeum.

taſie der Künſtler nur wenig von dem wirklichen großen Leben berührt wurde, ſo fehlte in der Regel ihren Darſtellungen die friſche Kraft und die volle Wahrheit. Sie begnügten ſich mit der Zeichnung von abſtrakten Geſtalten, Königen, Hirten, Räubern, die keiner beſtimmten Zeit und keinem feſten Raume angehörten, ſie wagten ſich in der Wiedergabe der Empfindungen nicht über einen engen Kreis ſchüchterner Fröhlichkeit, ſtiller Trauer hinaus. Alles Stürmiſche,

56. Die trauernden Juden, von E. Bendemann. Köln, Wallraff-Richartz-Muſeum.

Digitized by Google

57. Aus einer Randzeichnung zu Reinicks Liedern eines Malers, von Ad. Schrödter.

58. Eulenſpiegel und der Bäcker, von Ad. Schrödter.

(Nach Rutſchmann, Geſchichte der deutſchen Illuſtration.)

Leidenſchaftliche, Mächtige betrachteten ſie mit ängſtlicher Scheu, als fürchteten ſie, die Sauberkeit und Sittſamkeit der Geſinnung durch den Eintritt in eine wildbewegte, energiſch kämpfende Welt zu trüben.

So allgemein bis zum Verſchwommenen die Charaktere und die Empfindungen gefaßt werden, ebenſo allgemein iſt die Farbe gehalten. Sie ſtrebt das Zierliche und Gefällige, das Glatte und Weiche an, ergeht ſich in ſanften Kontraſten, meidet aber Kraft und Tiefe. In den jungen Jahren der Düſſeldorfer Schule merkte niemand dieſe Mängel und Schwächen. Den Mittelklaſſen wandten ſich die Künſtler zu, und dieſe, durch Kunſtgenüſſe nicht verwöhnt, ſpendeten ihnen reichſten Beifall. Sie waren dankbar für die anheimelnden, leicht verſtändlichen, feſſelnden Schilderungen. Der flüchtige romantiſche Hauch, die dem Naiven und Altertümlichen in Ausdruck und Tracht dargebrachte Huldigung berührte die Zeitgenoſſen, die auch in der Poeſie an ſolchen romantiſchen Nachklängen ſich ergötzten, ſympathiſch. Vollends gewann die Herzen aller Gebildeten die mit Vorliebe gepflegte Sitte, den Inhalt der Darſtellungen Lieblingsdichtern zu entlehnen, wodurch der Reiz der Schilderung erhöht und dem Betrachter der willkommene Anlaß gegeben wurde, den poetiſchen Faden ſelbſt weiter zu ſpinnen, in das Bild ſich tiefer einzuleben. Die Vermittlung der Poeſie haben keineswegs die Düſſeldorfer Maler allein angerufen, in der gleichzeitigen franzöſiſchen Kunſt läßt ſich vielmehr der gleiche Vorgang beobachten. Aber während die franzöſiſchen Romantiker ſich vorwiegend an leidenſchaftlich-pathetiſchen Szenen begeiſterten, wurden die Düſſeldorfer durch lyriſche Situationen am meiſten gefeſſelt. Nicht ſelten begnügten ſie ſich, die Helden der Handlung in einfach gefälligen Gruppen, in ruhiger Haltung zuſammenzuſtellen. Die franzöſiſche Kunſt war eben vom öffentlichen Leben mächtig gepackt worden und hatte ihr den lauten, ſtürmiſchen Ausdruck entliehen. In einem ſtillen Winkel des Vaterlandes, unberührt von dem damals kaum ſich regenden politiſchen Geiſt,

lebten die Düſſeldorfer und nährten und pflegten in ihrem Herzen nur die Empfindungen eines harmlos gemütlichen, ſinnigen privaten Daſeins.

Schadow ſtand äußerlich an der Spitze der Schule und übte anfangs als Lehrer und Ratgeber großen Einfluß. Gar bald traten ihm aber mehrere ältere Schüler ebenbürtig zur Seite und verdrängten ihn in der Gunſt weiterer Kreiſe. Als Frauenmaler wurde Carl Sohn (1805—1867) am meiſten bewundert. Seine Damenporträts, eintönig in Haltung und Charakteriſtik, aber angenehm im Kolorit, entzückten die Zeitgenoſſen, nicht minder erfreuten das Auge die idealiſierten Frauengruppen, die er bald in reiche Gewänder hüllte und nach einem Dichterwerk benannte (z. B. die beiden Leonoren, Donna Diana; Abb. 55), bald in nackter Schönheit prangen ließ und in einer mythologiſchen Szene verwandte. In der Vorliebe für die Wiedergabe holder Frauengeſtalten folgte ihm Chriſtian Köhler (1809 bis 1861), nur daß dieſer öfter die Motive aus der bibliſchen Geſchichte, wie in ſeinen bekannteſten Bildern: Mirjams Lobgeſang, Ausſetzung Moſis, und aus dem Orient (Semiramis) holte und die Gruppen in eine lebhaftere Bewegung verſetzte. In einem anderen Gedanken- und Formenkreiſe erwarb ſich Theodor Hildebrand (1804 bis 1874) großen Ruhm, der aber noch viel raſcher verblich als der Glanz ſeiner Genoſſen. In ſeiner frühen Jugend hatte ihn eine heftige Neigung zur Bühne erfaßt; ſie wirkte, als er (1820) Maler wurde, noch nach, füllte ſeine Phantaſie mit dramatiſchen Geſtalten und begeiſterte ihn für Szenen aus Shakeſpeare. Die Ermordung der Söhne König Eduards, Othello, der Brabantio und Desdemona von ſeinen Siegen erzählt, und andere Bilder danken dem Shakeſpearekultus ihren Urſprung. In einer zweiten Reihe von Werken ſtreifte er das novelliſtiſche Gebiet, ſuchte durch die dicht nebeneinander geſtellten Gegenſätze der Stimmung, des Charakters zu wirken, wie in dem „Krieger und ſeinem Kinde", dem „Kranken Ratsherrn und ſeiner Tochter" und anderen. Doch gelang ihm die individuelle Durchbildung der Geſtalten ſehr ſelten; auch zu einer kräftigen Naturwahrheit der Farbe gelangte er nicht, obſchon er den alten Niederländern nacheiferte und, wie ſeine Verehrer meinten, ſie auch nahezu an „Realität der Darſtellung" erreichte. Die volle Sonnenhöhe ſchien die ältere Düſſeldorfer Schule erreicht zu haben, als Eduard Bendemann (1811—1889) mit ſeinen trauernden Juden in Babylon (1832, Abb. 56) und ſeinem Jeremias auftrat. Der Mendelsſohn der Malerei

59. Abſchied norwegiſcher Auswanderer von ihren Eltern, von Ad. Tidemand. Leipzig, Städt. Muſeum.
(Nach dem Stich von G. Michaelis.)

war gefunden. Bendemann beharrte bei dem Grundton, den die Schule in ihren Bildern anzuſchlagen liebte, und ließ gleichfalls das lyriſche Element mit einem leiſen Anklang ſchwermütiger Trauer in ſeinen Schilderungen vorwalten. Indem er es aber mit einem heroiſchen Inhalt verknüpfte, den Widerſchein großer Ereigniſſe in der Stimmung ihrer Helden zum Ausdruck brachte, gewann er der Kunſt neue Wirkungen ab. Eine ſorgfältig durchdachte Kompoſition, eine feſte Zeichnung und gefällig freundliche Färbung trugen dazu bei, den Künſtler und ſeine Werke raſch volkstümlich zu machen. Bendemann überſiedelte 1838 nach Dresden, wo ihn die Ausſchmückung des königlichen Schloſſes mit ſinnig erdachten und fleißig ausgeführten Fresken lange Jahre beſchäftigte; 1859 kehrte er wieder nach Düſſeldorf zurück, ohne jedoch auf den weiteren, weſentlich veränderten Gang der Schule einen großen Einfluß zu üben.

60. Junge Mutter bei ihrem kranken Kinde, von Fr. Ed. Meyerheim. Berlin, Nat.-Gal.

Mitten unter die fröhlichen, gern ſcherzenden Rheinländer verpflanzt, konnten die Düſſeldorfer Künſtler auf die Dauer der lebendigen Einwirkung der neuen Heimat nicht widerſtehen. Auch in ihre Kreiſe drang bei aller Vorliebe für das Elegiſche und Sentimentale ein heiterer Lebenszug und lockte zu humoriſtiſchen Schilderungen. Adolf Schrödter aus Schwedt (1805—1875) war der erſte, der die humoriſtiſche Richtung einſchlug und in ſeinem Don Quixote, der in das Studium alter Ritterbücher verſunken iſt, ſowie in zahlreichen luſtigen Zeichnungen und Illuſtrationen (Abb. 57 u. 58) einen wohltuenden Gegenſatz zu der hart an das Trübſelige und unreif Schwärmeriſche ſtreifenden Weiſe der Genoſſen offenbarte. Ein leiſer Anklang an die Romantik läßt ſich namentlich in ſeinen Ornamentblättern nicht verkennen. Auf den Boden der Gegenwart und des Alltags ſtellte ſich dagegen J. Peter Haſenclever (1810—1853), der in der Schilderung des Philiſtertums, der kleinſtädtiſchen Politiker, der Weinkenner und Stammgäſte lohnende Aufgaben für ſeine recht geſchmackvolle Farbenkunſt entdeckte und mit ihnen eine Zeitlang großen Beifall fand. Die Genremalerei hielt ihren Einzug in Düſſeldorf.

Cornelius hatte ſie einſt als „eine Art Moos oder Flechtengewächs am großen Stamm der Malerei" verdammt. In Düſſeldorf kam ſie zu Ehren und bewies die Fähigkeit zu einem ſelbſtändigen und kräftig dauernden Leben. Ein verhängnisvoller Irrtum hat Jahrzehnte hindurch den Wert eines Bildes allzu ſehr von der Bedeutung des Inhalts abhängig gemacht und für die Gattungen der Malerei eine hierarchiſche Ordnung aufgeſtellt. Verhängnisvoll war der Irrtum, weil er ſo viele Künſtler verleitete, die Entwicklung des Formenſinns und der be-

Digitized by Google

61. Ezzelin im Kerker, von C. F. Leſſing. Frankfurt, Städelſches Inſtitut.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann, München)

ſonderen maleriſchen Technik zu vernachläſſigen; verhängnisvoll auch deshalb, weil er den Nachdruck auf ein Element legte, das vielfach unabhängig von der Perſönlichkeit des Künſtlers in die Darſtellung hineinragt.

Die Düſſeldorfer Künſtler wurden bereits durch äußere Verhältniſſe in die Richtung der Genremalerei gedrängt. Vorwiegend zum Schmuck des bürgerlichen Wohnhauſes dienten ihre Bilder, die gar häufig in eine der damals aufkommenden Kunſtausſtellungen geſandt wurden, ohne daß der Maler auch nur ahnte, wer in den Beſitz des Werkes kommen, in welcher räumlichen Umgebung es ſchließlich prangen werde. Da empfahlen ſich gemeinverſtändliche Gegenſtände der Darſtellung, die eine ruhige Durchſchnittsempfindung ausdrücken, und durch den gefälligen maleriſchen Schein, durch angenehmen Farbenreiz wirken. Aber auch der Gang der inneren Entwicklung brachte die Düſſeldorfer Schule auf die Wege der Genremalerei. Von der Romantik war kein weiter Schritt zu Schilderungen aus dem Volksleben. Warum ſollten nur Könige, Ritter, altdeutſche Fräulein, Hirten und Hirtinnen trauern und der Minne pflegen und lachen und ſcherzen? Wurde die Stimmung nicht naturwahrer, wenn ſie ſich in Menſchen von warmem Fleiſch und Blut ausſprach, und wurde die Handlung nicht lebendiger, wenn ſie von greifbaren Volkstypen getragen ward? Im Anfang der dreißiger Jahre erſcheint die Umwandlung vollzogen; es beginnt der Strom der Genremalerei zu fließen, der dann ſo gewaltig anſchwoll. Die Maler verſetzen uns in eine beſtimmte landſchaftliche Umgebung und holen aus ihr auch die mit großem Fleiß erfaßten charakteriſtiſchen Geſtalten. So führt uns Jakob Becker (1810—1872) aus Dittelsheim bei Worms, der nachmals nach Frankfurt überſiedelte, am liebſten in den Weſterwald und entrollt vor unſeren Augen kleine Dorftragödien. Rudolf

62. Die tauſendjährige Eiche, von C. F. Leſſing. Frankfurt a. M., Städelſches Kunſtinſtitut.

Jordan (1810—1887), in Berlin geboren, ergeht ſich mit unerſchütterlicher Beharrlichkeit in Schilderungen des Nordſeeſtrandes und Helgolands. Der lange Jahre in Düſſeldorf tätige Adolf Tidemand aus Norwegen (1814—1876) wählt ausſchließlich ſein Vaterland zum Schauplatz der ernſten und heiteren Szenen, die er überaus lebendig zeichnet, aber etwas hart und trocken malt (Abb. 59). Für die Wiedergabe des ſtill gemütlichen Familiendaſeins, für die humoriſtiſche Charakteriſtik des Kleinbürgertums hat aber kein Düſſeldorfer, ſondern ein Berliner Maler, der wackere Friedrich Eduard Meyerheim (1808—1879), zuerſt die klaſſiſchen Formen in einem liebevollen Naturalismus, einem ſorgfältig feinen, klaren und heiteren Kolorit und in meiſterhaft präziſer Zeichnung gefunden (Abb. 60).

Mit Schadow war ein junger Schleſier nach Düſſeldorf gekommen, der anfangs der romantiſchen Richtung rückhaltlos huldigte, nachmals aber den größten Umſchwung innerhalb der Schule herbeiführte und geradezu ſchickſalbeſtimmend in der deutſchen Kunſt auftrat. Mit Carl Friedrich Leſſing (1808—1880) brach ſich das hiſtoriſch-politiſche Pathos in unſerer Malerei Bahn. Der Gedanke an eine Verwendung der Kunſt im Dienſte einer politiſchen Partei lag ihm dabei durchaus fern. Kein Maler der Gegenwart verhielt ſich ſo verſchloſſen gegen äußere Einwirkungen und betonte ſo energiſch das Recht ſeiner eigenen innerſten Natur. Wie er ſeinen Formenſinn unabhängig von fremden älteren Meiſtern entwickelte, ſo ließ er ſich auch in den Gegenſtänden der Darſtellung nur von ſeinen ſubjektiven Stimmungen lenken. In eigentümlicher Art erſcheint bei Leſſing die poetiſche Empfindung mit einem ſtrengen ſittlichen Zug verknüpft. Überſieht man ihn, ſo wird man ſeiner Auffaſſung der Geſchichte niemals gerecht werden. Nachdem er 1836 die Huſſitenpredigt, das friſcheſte Werk der ganzen Reihe, entworfen, folgten Ezzelin im Kerker (Abb. 61), Hus vor dem Konzil im Städelſchen Muſeum in Frankfurt, Hus vor dem Scheiterhaufen, dann in den fünfziger Jahren die Gefangennahme des Papſtes Paſchalis durch Kaiſer Heinrich V. und die Reformationsbilder. Der warme patriotiſche

Sinn, der ungekünſtelte Ernſt der Schilderung, die ehrliche Hingabe an die Gegenſtände der Darſtellung, die ſorgfältige, naturwahre und hiſtoriſch richtige Zeichnung jeder Einzelheit warben dem Maler namentlich unter den unmittelbaren Zeitgenoſſen enthuſiaſtiſche Verehrer. Die künſtleriſche Wirkung ſeiner Werke würde aber von längerer Dauer geweſen ſein, wenn Leſſing auch die rein maleriſche Form ſtärker betont hätte. Er hegte eine ängſtliche Scheu vor allem Improviſierten, durch augenblickliche Eingebung Geſchaffenen. Mit unermüdlichem Fleiß bereitete er ſeine Gemälde vor, nicht das Geringſte und Unbedeutendſte auf ihnen überließ er der ſchließlichen Ausführung. Seine Studien waren kaum noch Skizzen zu nennen, beſtimmt, nur feſte Anhaltspunkte für das Gemälde zu bieten; ſie erſchienen nahezu vollendet und konnten als Fragmente des Bildes ohne merkliche Änderung auf der Leinwand zuſammengeſtellt werden. Das Mißtrauen in die eigene Kraft verhinderte ihn, noch zuletzt ſich mit voller Freiheit zu bewegen, verringerte die unmittelbare Lebendigkeit der Geſtalten und ſchwächte die geſchloſſene maleriſche Stimmung.

Die hiſtoriſchen Bilder lehren uns nur eine Seite der Wirkſamkeit Leſſings kennen. Nicht minder bedeutend und einflußreich war auch ſeine Tätigkeit als Landſchaftsmaler. Sie hat ſogar zuerſt ſeinen Namen in weiteren Kreiſen bekannt gemacht und ſeinen Ruhm begründet. In den früheſten Landſchaften gab er mit Vorliebe einer düſter-melancholiſchen Stimmung ſtarken Ausdruck und betonte ſie noch durch die Staffage, brachte den Winterſchlaf der Natur z. B. durch ein Begräbnis im Hintergrunde abermals in die Erinnerung. Als er aber ſpäter die weſtdeutſchen Wälder, insbeſondere die wilde Eifellandſchaft wiederholt durchwanderte, erweiterte ſich ſein Formenreichtum, kam größere Kraft und Leidenſchaft in die Darſtellung. Die Neigung zu einer ernſten Szenerie unterdrückt er nicht. Bergklüfte, Engpäſſe, vom Wildbach zerriſſene Täler feſſeln vorwiegend ſein Auge. Er malt gern die Vorboten des Sturmes, die Nachwehen des Gewitters, viel häufiger ſchwere Wolken als hellen Sonnenſchein. Die knorrige, Winden und Wettern trotzende Eiche iſt ſein Lieblingsbaum (Abb. 62). Schildert er die Wechſelbeziehungen der Natur zum Menſchenleben, ſo denkt er weniger an die freundlichen Dienſte, welche die Natur dem friedlichen Anwohner leiſtet, als an die Spuren, die wilde Menſchenkämpfe auch in der landſchaftlichen Natur zurückgelaſſen haben. Ruinen, ausgebrannte, von roher Hand zerſtörte Wohnungen ragen auf Hügeln und Felſen empor und dienen Räubern und Landsknechten als Schlupfwinkel. Das alles wird nun aber nicht mehr wie anfangs mit romantiſchen Ideen verbrämt, ſieht nicht mehr wie eine Illuſtration zu den damals mit Vorliebe geleſenen Dichtern, Walter Scott oder Uhland, aus, ſondern beruht auf unmittelbaren Naturſtudien, atmet ſelbſtändige Poeſie und regt hiſtoriſche Stimmungen an. So wie Leſſing ſie auffaßte und malte, mag die deutſche Landſchaft in der Zeit des dreißigjährigen Krieges ausgeſehen haben, aus der er auch mit glücklichem Griff ſpäterhin gern ſeine Staffage holte.

Der Landſchaftsmaler Leſſing wurde das Vorbild und durch ſeine Werke der Lehrer zahlreicher Düſſeldorfer Künſtler. So übte er fördernden Einfluß auf Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863) aus Jülich, der dann ſpäter den Unterricht im Landſchaftsfach an der Düſſeldorfer Akademie leitete (Tafel III). Selbſt als Schirmer, beweglicheren und raſch empfänglichen Geiſtes, wieder die Richtung änderte, nicht mehr aus den Erſcheinungen der landſchaftlichen Natur Stimmungen herauslas, ſondern für ſubjektive Empfindungen, für hiſtoriſche Zuſtände in der Natur nachträglich den ſymboliſchen Ausdruck ſuchte (bibliſche Landſchaften) oder nach dem Vorgang anderer auf Luftſpiegelungen, atmoſphäriſche Zuſtände den Hauptnachdruck legte, blieb er doch in der Behandlung des Einzelnen, wie der Bäume, den von Leſſing empfangenen Anregungen treu. Auch den Hiſtorienmalern verſagte Leſſing nicht Rat noch Aufmunterung, ohne daß aber von einer eigentlichen Leſſingſchule geſprochen werden kann. Denn

Förster & Borries, Zwickau

Digitized by Google

Jacob de Wit
Set of 4 oval overdoors of allegorical figures

Digitized by Google

63. Das Jahr kommt.

64. Das Jahr geht.

Aus den Monatsbildern von Alfred Rethel.

65. König Manfreds Beſtattung, von Alfred Rethel. Bleiſtiftzeichnung zu Dante.

Digitized by Google

wenn auch das ſichtliche Erſtarken der Hiſtorienmalerei in Deutſchland auf den Beifall, den Leſſings Bilder fanden, mit zurückgeführt werden muß, ſo brach ſich doch bald eine andere Auffaſſungsweiſe, ein viel weiter gehender Realismus, eine kräftigere Betonung des Dramatiſch-Leidenſchaftlichen oder der maleriſchen Reize der äußeren hiſtoriſchen Welt Bahn. Die ſittliche Wurzel, der Leſſings hiſtoriſche Werke entkeimten, bildete nicht mehr vorwiegend die Grundlage der Schilderungen, ſeitdem ſich der aus der profanen Geſchichte aller Zeiten und Völker geſchöpfte Stoffkreis ſo namhaft erweitert hatte. In ſeinen alten Tagen überſiedelte Leſſing nach Karlsruhe, wo er mit ſeinen Jugendgenoſſen Ad. Schrödter und Schirmer wieder zuſammentraf. Seine richtige Heimat und wahre Ruhmesſtätte blieb aber Düſſeldorf.

Schadows Leitung der Düſſeldorfer Akademie beſchränkte ſich zum Heil der Schüler mehr auf das Wegräumen der Hinderniſſe, die ihrer Entwicklung in den Weg traten, als auf die Nötigung zum Einſchlagen einer beſtimmten Richtung. So konnten die verſchiedenartigſten Talente zur Geltung kommen, ſo z. B. ein Künſtler herangebildet werden, der ſeinem ganzen Weſen nach den Zielen und Wegen der älteren Düſſeldorfer Kunſt fern ſtand. Merkwürdig früh reifte Alfred Rethels Phantaſie (Abb. 63 und 64). Bei Aachen 1816 geboren, der Düſſeldorfer Schule, als er noch nicht dem Knabenalter entwachſen war, überwieſen, rückte Rethel hier ſchon nach einigen Jahren in die vorderſte Reihe der Künſtler und regte die höchſten Erwartungen an. Er würde ſie nicht getäuſcht haben, wenn nicht der Dämon des Wahnſinns ihn mitten im kräftigſten Schaffen (1852) gepackt und der Kunſt, bald auch dem Leben (1859) entriſſen hätte. Aber das von Rethel im Laufe eines kurzen Daſeins Geleiſtete genügt wahrlich, ihm einen Ehrenplatz unter unſeren beſten Künſtlern anzuweiſen. Er beſaß eine unerſchöpfliche Geſtaltungskraft, eine unaufhörlich ſtrömende Phantaſie. Sie hat ihn an der Durchbildung ſeiner Werke bis zur feinſten Einzelheit verhindert, das Entwerfen der Kompoſition ihm zu größerem Genuß gemacht als die Ausführung. Die Haſt zu ſchaffen hatte auch die Überreizung ſeiner Nerven zur Folge; ſie hat ſein frühes Ende mit herbeigeführt. Doch krankhafte Veranlagung und innere Kämpfe trugen an jenem traurigen Ausgang nicht allein die Schuld; auch die Verſtändnisloſigkeit, mit der man dieſem kraftvollſten Künſtler ſeiner Zeit allenthalben begegnete, die ſich bis zur Geringſchätzung, ja zum Hohne ſteigerte, hat ihr redlich Teil daran. Man war durch die Sentimentalität der landläufigen Düſſeldorfer Bilder, die dem Durchſchnittsgeſchmack der Menge ſo bereitwillig entgegenkamen, ſo verwöhnt, daß man ſich zu der herben Größe dieſer neuen Erſcheinung nicht aufzuſchwingen vermochte. Über das, was er auf der rheiniſchen Akademie lernte, wuchs Rethel ebenſo raſch hinaus wie über das nazareniſche Dogma, für das ihn Philipp Veit in Frankfurt zu gewinnen ſuchte. So fand er aus eigener Kraft den Stil für die monumentalen Aufgaben, zu denen es ihn drängte. Er erkannte klar den ſchwer überbrückbaren Gegenſatz von deutſchem Empfinden und romaniſcher Formenſprache, und wandte ſich von den italieniſchen Meiſtern zu Albrecht Dürer und Hans Holbein, um ſich mit der Kraft ihrer Kunſtart zu durchtränken. Er hatte andererſeits genug gelernt, um die bald krauſe, bald eckige Ungeſchicklichkeit, die bei den Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts gelegentlich auftritt, klug zu vermeiden und ihre geſund-naive Härte und Strenge mit reiferer Formengebung zu vermählen. Dadurch gelang es ihm, die volkstümliche Art Dürers wahrhaft zu monumentaler Höhe zu ſteigern, nicht durch den theoſophiſchen Gedankenſchwulſt des Cornelius, ſondern durch rein künſtleriſche Mittel, durch den großen Zug ſeiner ausdrucksvollen Linien, durch die bei aller eindringlichen Schärfe ſchlichte Art ſeiner markigen Charakteriſtik. Wenn in den Bonifacius-Bildern, mit denen Rethel, als Sechzehn- und Neunzehnjähriger, zuerſt hervortrat, noch Spuren düſſeldorfiſcher Empfindſamkeit und Schulkompoſition zu finden ſind, ſo hatte er in gleichzeitigen Skizzen und Entwürfen ſchon all dieſen Formelkram überwunden. Kerndeutſche Stoffe ſuchte

66. Karls des Großen Einzug in Pavia, von Alfred Rethel. Fresko. Aachen, Rathaus.

67. Der Tod auf der Barrikade, von Alfred Rethel.
(Nach Rethel: Auch ein Totentanz. Leipzig, B. Elischer Nachf.)

Digitized by Google

er nun auf, vom Kampf der Schweizer bei Sempach und vom ſagenhaften Tode Winkelrieds, von Adolf von Naſſau und Otto I. und Rudolf von Habsburg, von der Schlacht bei Merſeburg und dem ſterbenden Roland erzählte er, von Karl Martell, der die Mauren ſchlug, und vom Fall des edlen Königs Manfred, der in Kirchenbann fiel, und deſſen Leichnam nun, ſtatt auf geweihtem Boden, von einem Steinhaufen bedeckt auf dem Schlachtfeld begraben ward (Abb. 65). Mit genialem Inſtinkt traf Rethel in allen dieſen Kompoſitionen den rechten Moment für die zeichneriſche Darſtellung; niemand hat Geſtalten und Szenen aus der Weltgeſchichte ſo packend und doch ſo ohne jedes Pathos, ſo eindrucksvoll und doch ſo ohne Übertreibung geſchildert wie er. Es fordert Bewunderung, wie er die Rückſichten auf künſtleriſche Gruppierung mit einem kühnen Realismus verbindet, der alle Abſicht und Überlegung faſt vergeſſen läßt. Am großartigſten aber entfaltete ſich ſeine Begabung zum monumentalen deutſchen Hiſtorienmaler, als er, vierundzwanzig Jahre alt, im Wettbewerb um die Ausſchmückung des Aachener Krönungsſaales den Preis davontrug. Dieſe Fresken aus der Geſchichte Karls des Großen ſind das ſtolze Hauptwerk ſeines Lebens geworden (Abb. 66). In einem Lapidarſtil, deſſen Wucht damals keinem andern in Deutſchland zur Verfügung ſtand, in großen, machtvollen Zügen ſchrieb Rethel hier die Taten des gewaltigen Frankenkaiſers auf die Mauern des alten Rathauſes — eine Reihe bewundernswerter Wandbilder, auch in dem diskreten Reiz der farbigen Ausführung, wenigſtens ſoweit ſie von Rethel ſelbſt ſtammt, ohne Beiſpiel in jener Zeit. Aus tiefer ſeeliſcher Ergriffenheit heraus ſcheinen ſie geboren zu ſein. Die alte, ins Halbdunkel der Legende verdämmernde Reckenzeit ſteigt in ſteilen, feierlichen, ſtrengen Linien aus dem Grabe der Vergeſſenheit empor. Mit Kaiſer Otto III., dem Romantiker vom Jahre 1000, dringen wir in die Gruft des heldenhaften Carolus Magnus, und Schauer und Ehrfurcht ergreifen uns, wenn wir des Toten anſichtig werden, wie er in majeſtätiſcher Geiſterruhe, geſchmückt mit allen Zeichen der kaiſerlichen Würde, unbeweglich von ſeinem Throne auf das kleine Geſchlecht der Nachgeborenen herabzublicken ſcheint. Solche Stimmungen zu erwecken, iſt Rethels eigenſte Kunſt. Auch in ihm lebt der deutſche Hang zum Dämoniſchen, Spukhaften. Mit leidenſchaftlicher Luſt ſchildert er die Mordluſt der Kämpfenden in der Schlacht, die drohenden Gefahren kühner Heerfahrt in ſeinem Zeichnungszyklus vom Zuge Hannibals über die Alpen und endlich das verheerende Wüten des Senſenmanns in einem ſeiner ſtärkſten Werke, dem „modernen Totentanz". Aus der erregten Stimmung des Jahres 1848 iſt dieſe Folge entſtanden. An die alten Meiſter des Mittelalters und ihren größten Ausläufer, Hans Holbein, knüpfte Rethel an; wie Holbein zeichnete er ſeine phantaſtiſchen Entwürfe auf den Holzſtock. Es iſt ein wildes Lied von den Schrecken der Revolution, das hier erklingt. Auf ſeiner Mähre trabt der Tod, die Zigarre im grinſenden Munde, auf die Stadt zu, er reizt die Bürger zum Aufſtand, er kommandiert die fanatiſierten Maſſen auf der Barrikade (Abb. 67), und als Sieger reitet er triumphierend, wie ſpäter Stucks „Krieg", über ein Feld von Leichen dahin. Und wie bei dem empörten Volke, ſo treibt das erbarmungsloſe Gerippe bei den genußſüchtigen Reichen ſein ſataniſches Spiel. Doch auch als Freund kann der Tod erſcheinen. Im letzten, berühmteſten Blatte dieſer unvergleichlichen Kompoſitionen iſt er ins ſtille Turmgemach des alten Glöckners getreten, der nach einem langen Leben voll Arbeit und Mühen ſanft in ſeinem Lehnſtuhl entſchlafen iſt. Wie vielen hat der Alte einſt das klagende Sterbeglöcklein ertönen laſſen — nun läutet Freund Hein, ein milder Tröſter, den Treuen ſelbſt ins beſſere Jenſeits hinüber. Und weit dehnt ſich in der Tiefe das deutſche Land. Dieſe Totentanzblätter zeigen Rethel als einen Künſtler, der innigſten Anteil nahm am Leben der Zeit. Das iſt's: er floh nicht mit umgehängten Scheuklappen aus der Gegenwart, ſondern er blieb ein Sohn ſeines Jahrhunderts und blickte mit modernen Augen in die Zeit der Helden und der Sage zurück.

68. Grabmal der Königin Luiſe, von Chr. Rauch. Charlottenburg, Mauſoleum.

3. Schinkel und Rauch.

Wenn man das Kunſtleben in München und Düſſeldorf betrachtet, ſo empfängt man unwillkürlich den Eindruck, als ob die Malerei alle Kräfte und alles Intereſſe der deutſchen Künſtler und Kunſtfreunde ausſchließlich in Anſpruch genommen hätte. In Düſſeldorf herrſcht ſie unbedingt, in München drängt ſie die Leiſtungen auf dem Gebiet der Architektur und Skulptur entſchieden in den Hintergrund zurück. Da tritt nun Berlin ergänzend hinzu. Während ſonſt überall die Architektur ziellos zwiſchen den verſchiedenen Stilen hin- und herſchwankte und die überlieferten Formen nur mechaniſch und rein äußerlich zu wiederholen verſtand, gab Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) der Baukunſt wieder einen einheitlichen organiſchen Charakter und lehrte die Geſetze der Formenbildung erkennen. Und wie Schinkel den Architekten neue Wege wies, ſo wirkte Chriſtian Rauch (1777—1857) in hohem Maße belebend im Kreiſe der Bildhauer. Für die Welt idealer Geſtalten hatte bereits Thorwaldſen die lange befolgten Muſter geboten. Das Reich der Porträtſkulptur war aber dabei einigermaßen zu kurz gekommen. Die Aufgabe, das perſönlich Charakteriſtiſche zu reicher Geltung zu bringen, ohne in platten oder maleriſchen Naturalismus zu verfallen, harrte noch ihrer Löſung. Dieſe brachte Rauch. Beide Künſtler aber, Schinkel wie Rauch, durften den Berliner Boden als für ihre Richtung beſonders gut vorbereitet loben und behaupten, daß ſie die hier vorhandenen Überlieferungen nur vollendeten. Das gab ihrem Auftreten eine große Sicherheit und unterſcheidet die Berliner Kunſt nicht wenig zu ihrem Vorteil von den anderen deutſchen Schulen, die nicht auf hiſtoriſchem, ſondern künſtlich für ſie geſchaffenem Boden ihre Wirkſamkeit beginnen mußten. Schinkels Vorgänger war der frühverſtorbene Friedrich Gilly (1771—1800), Rauch ging aus der Schule des alten Gottfried Schadow (1764—1850) hervor. Es weckt immer neue Bewunderung, daß dieſer Mann, der in ſeiner Jugend nach Boucher gezeichnet und Rom noch vor Carſtens

69. Grabmal des Grafen von der Mark, von G. Schadow. Dorotheenſtädtiſche Kirche in Berlin.

Digitized by Google

und Thorwaldſen, alſo zu einer Zeit beſucht, in der dort eine recht bedenkliche Manier herrſchte, die Antike zu betrachten und die Natur zu ſtudieren, ſich den kräftig geſunden Kunſtſinn und die unbefangene, klare Naturbeobachtung ſo unverſehrt bewahrte. Schadow brach nicht unbedingt mit der Überlieferung; er knüpfte noch an die Anmut und Lebendigkeit der Zopfplaſtik an, die ſein Berlinertum der Verziertheit entkleidete und einer vollendeten Natürlichkeit zuführte. Ganz zopfig war es, wenn er etwa dem im neunten Jahre verſtorbenen Grafen von der Mark einen Helm als Kopfkiſſen gibt, ihn ein Schlachtſchwert in der Hand halten läßt und teilweiſe antik kleidet (Abb. 69); aber wie einfach und wahr hat er den ruhig ſchlummernden, von allem Schmerz gelöſten Knaben dargeſtellt! Wie zart und liebenswürdig mutet uns nicht die Gruppe der damaligen Kronprinzeſſin (ſpäteren Königin Luiſe) und der Prinzeß Louis an, ein treues Bild inniger Schweſternliebe und holden Jugendreizes! Schadows Namen haben vor allem ſeine Feldherrnſtatuen, die durch Wahrheit und lebendige Kraft packenden Heldengeſtalten aus dem Kreiſe Friedrichs des Großen, der König ſelbſt (Abb. 70), der alte Deſſauer und der alte Zieten auf dem Berliner Wilhelmsplatz, volkstümlich gemacht. Daneben ſteht die lange Reihe ſeiner unvergleichlichen Porträtbüſten, ſeiner graziöſen dekorativen Arbeiten.

70. Vom Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin. Von G. Schadow.
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)

An Schinkel, der die Baukunſt aufs neue dichten und denken lehrte, erfüllte ſich ein wahrhaft tragiſches Schickſal. Mannigfachen Schwankungen war ſeine Jugendentwicklung unterworfen geweſen. Die Reize der Romantik hatten ihn mächtig verſtrickt, die Landſchafts- und Architekturmalerei ihm ſcheinbar die beſten Mittel geboten, ſeine Träume von einer idealen Welt zu verwirklichen (Abb. 71). Hier hemmte nichts, nicht das ſchwerfällige Material, nicht die dürftigen Baugelder, nicht die oft peinlichen Rückſichten auf beſondere Zwecke und Bedürfniſſe den Flug ſeiner Phantaſie, die ihm die glänzendſten Städte, die ſtolzeſten Burgen, die lachendſten, üppigſten Landſchaften vorzauberte. Schinkels Landſchaften befriedigen das Malerauge in geringerem Grade. Es fehlt ihnen die einheitliche Stimmung, ſie umfaſſen zu viele Gegenſtände, erſcheinen allzu reich an einzelnen Motiven und laſſen in der Ausführung die freie Herrſchaft über die techniſchen Mittel vermiſſen. Am ſtärkſten macht ſich dieſer Mangel geltend, wo auf das Wolkenſpiel, auf die Lichteffekte der Hauptnachdruck gelegt wird. Doch möchte man in Schinkels Entwicklungsgeſchichte ſeine emſige Übung in der Landſchaftsmalerei nicht miſſen. Man lernt hier die Fruchtbarkeit ſeiner Erfindung, vor allem aber ſeinen tiefen poetiſchen Sinn am beſten kennen und entdeckt die Wurzeln der Richtung, die er auch als Architekt mit Vorliebe einſchlug. Die Gefahr des Phantaſtiſchen und Maßloſen trat niemals an ihn heran. Hat doch das jüngere Geſchlecht vielmehr die kalt gemeſſene Ruhe und Vornehmheit in ſeinen Schöpfungen

Digitized by Google

71. Dekorationsentwurf zur „Zauberflöte", von K. F. Schinkel.

getadelt, und ſelbſt ſeine Zeitgenoſſen haben es bedauert, daß er nicht öfter glänzender und reicher auftrat. Daran trug Schinkel keine Schuld. Ihn hinderten lange Zeit die durch die öffentliche Lage gebotene Sparſamkeit des preußiſchen Staates und der aller Pracht und künſtleriſchen Freiheit abgeneigte Sinn des Königs an der vollkommenen Durchführung ſeiner Entwürfe. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., des kunſtſinnigen, namentlich für große architektoniſche Schöpfungen begeiſterten Fürſten, ſchienen goldene Tage für Schinkel zu kommen. Da warf ihn ein Gehirnleiden nieder, dem er bald, in ſeinem ſechzigſten Jahre, erlag.

Man würde Schinkels Bedeutung grob mißverſtehen, wenn man ſein Verdienſt nur in die Wiederbelebung der antiken Architektur ſetzte, die längſt in allen Ländern Europas ihre Auferſtehung gefeiert hatte. Schinkel baute nicht einmal ausſchließlich in antikem Stile, wenngleich er in der Formenſprache der Griechen den reinſten und den geſetzmäßigen Ausdruck architektoniſcher Gedanken begrüßte. Eine ähnliche Reinheit und Geſetzmäßigkeit ſuchte er nun auch ſeinen Werken aufzuprägen. Jedes einzelne Glied wurde nicht allein nach den beſten griechiſchen Muſtern durchgebildet, ſondern mußte auch ſeinen Platz, ſeine Maße und Zeichnung durch innere Notwendigkeit rechtfertigen. Zweckloſe Luxusdinge kannte Schinkel nicht, überall trat die Rückſicht auf den Dienſt, die Funktion der Glieder offen zutage. Selbſt vom geringſten Ornament verlangte er, daß eine lebendige Phantaſie in ihm anklinge. Der ſchematiſchen, willkürlichen Dekorationsweiſe machte er ein Ende. Gern nahm er bei der Faſſaden- und Gewölbebildung ſtrengſte

Digitized by Google

72. Das Schauſpielhaus in Berlin, von K. F. Schinkel.

Rückſicht auf die Natur des Materials; wo es ihm die äußeren Umſtände geſtatteten, bemühte er ſich, in der äußeren Geſtalt des Werkes auf die Anordnung der inneren Räume hinzuweiſen. Unübertrefflich verſtand aber Schinkel den Einzelbau mit der architektoniſchen und landſchaftlichen Umgebung in eine harmoniſche Verbindung zu ſetzen und auf dieſe Art das Menſchenwerk aus der Natur herauswachſen zu laſſen.

Die von Schinkel ausgeführten Werke bringen nicht immer ſeine glänzenden Eigenſchaften zu voller Geltung, da er häufig ſeine Abſichten einem fremden Willen unterordnen mußte. Immerhin lernt man den Meiſter, ſeine Ziele, die einfache Größe ſeiner Formenſprache, die vornehme

73. Das Alte Muſeum in Berlin, von K. F. Schinkel.

74. Die Berliner Börſe, von Friedr. Hitzig.

Gediegenheit ſeines Bauſinns aus ihnen erkennen. Beſonders hervorragend erſcheinen darunter das durch die Faſſadengliederung ausgezeichnete Schauſpielhaus (Abb. 72) und das durch den ioniſchen Säulenportikus imponierende Alte Muſeum (Abb. 73). Die köſtlichſten Schöpfungen bergen aber doch ſeine Mappen, die höchſte Schönheit atmen zwei Werke, die leider Entwürfe geblieben ſind: das königliche Schloß in Athen und das kaiſerliche Luſtſchloß Orianda in der Krim.

An Schinkel ſchloſſen ſich zahlreiche jüngere Künſtler an, ſo daß allmählich eine förmliche Schinkelſchule erwuchs, die für die Grundſätze des Meiſters mit Eifer einſtand, dieſe aber mehr in der Theorie als in der Praxis befolgte. Namentlich von den Erben ſeiner amtlichen Tätigkeit konnte man nicht immer behaupten, daß ſie auch Schinkels bei aller Feinheit doch immer kräftige, allem bloßen Schein abgewandte Auffaſſung der Kunſt geerbt hätten.

75. Standbild Aug. Herm. Franckes in Halle, von Chr. Rauch.
(Phot. Fritz Möller, Halle)

Erſt nach Schinkels Tode, während der Regierung König Friedrich Wilhelms IV., begann die reichſte Bautätigkeit in Berlin. Bei kirchlichen Anlagen hatte bereits der Meiſter ſelbſt keinen einheitlichen Typus feſtgehalten. Gewiß entſprach ſeinem Sinne die Form eines Kuppelbaus, mit dem antike Elemente organiſch verbunden werden können, am meiſten; doch fühlte er auch die Berechtigung des gotiſchen Stils im Kirchenbau und huldigte ihm in der Werderſchen Kirche. Schinkels Nachfolger und Schüler verſuchten ſich in einer noch größeren Mannigfaltigkeit der Bautypen; neben (wenig glücklichen) Werken im gotiſchen Stile erblicken wir auch Anlagen

romaniſchen Charakters, verſetzt mit altitalieniſchen oder mit Renaiſſance-Formen und durch Kapellenbauten belebt. Hier hemmte eben die verſchiedenartige Tradition den einheitlichen Ausdruck; dagegen wurde bei jüdiſchen Kultusanlagen nach einer auffallend weit verbreiteten Konvention der orientaliſierende, byzantiniſch-mauriſche Synagogentypus beliebt. Jedenfalls entfaltete ſich der Profanbau freier und reicher. Mochte auch in einzelnen Fällen die Dürftig-

76. Entwurf zum Friedrich-Denkmal, von Chr. Rauch. Berlin, Rauch-Muſeum.

77. Friedrichs-Denkmal, von Chr. Rauch. Berlin.

keit des Materials zu allerhand Kunſtſtücken verleiten, um ſie zu verbergen, und ſich eine Scheu vor dem Kräftigen, Vollen offenbaren, ſo beſitzt doch Berlin auch aus jener Zeit einzelne ſtattliche, gediegene Werke, unter denen Hitzigs Börſe mit ihrem offenen Säulengang beſonders hervorragt (Abb. 74; ſ. u.). Namentlich im Villenbau entfaltete Schinkels Schule einen glücklichen Sinn für feine Gliederung, ſinnige Anordnung der Räume und maleriſche Einordnung in die landſchaftliche Umgebung.

Wäre es ſtets nach Schinkels Intentionen gegangen, ſo würden die Freiheitskriege in der

Digitized by Google

Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit eine große Rolle ſpielen. Denn als höchſtes Ziel ſchwebte ſeiner Phantaſie die Verherrlichung der Siege durch großartige architektoniſche Denkmäler vor. Was ihm das neidiſche Schickſal nicht vergönnte, das ſpendete es im reichſten Maße Chriſtian Rauch, der mit Recht als der Herold des preußiſchen Heldenkultus geprieſen wird. Nicht auf glatten, ebenen Bahnen verlief Rauchs Jugendentwicklung. In ſeiner Waldeckſchen Heimat konnte er ſich nur die Handwerksſeite ſeiner Kunſt aneignen. Mehrere Jahre ſodann wurde er ihr durch den Lakaiendienſt am preußiſchen Hofe faſt vollſtändig entzogen. Endlich 1803, nachdem er das fünfundzwanzigſte Jahr bereits überſchritten hatte, durfte er die Skulptur als ausſchließlichen Lebensberuf begrüßen. Rauch eilte nach Rom, um hier ſeine künſtleriſche Ausbildung zu vollenden. Der Verkehr mit Wilhelm von Humboldt hob Herz und Verſtand, das Studium der Antike entwickelte raſch ſeinen Formenſinn, der ſich freilich zunächſt nur an kleineren Büſten und an Reliefs bewähren konnte. Da traf ihn (1811) ziemlich unerwartet, denn auch an Canova und Thorwaldſen war anfangs gedacht worden, der Auftrag, das Grabdenkmal der Königin Luiſe in Marmor zu ſchaffen. Als dies Werk 1815 im Mauſoleum zu Charlottenburg aufgeſtellt wurde, war Rauchs Ruhm und ſein Platz unter den erſten Bildhauern ſeiner Zeit entſchieden. Ein antik geformter Sarkophag trägt das mit einem Bahrtuche bedeckte Ruhebett, auf dem die Königin ſchlummert (Abb. 69). Sie hält den Kopf leicht zur Seite geneigt, hat den einen Fuß über den andern geſchlagen, die Arme über die Bruſt gekreuzt. Die reine Anmut und rührende Schönheit der Erſcheinung, die ſchlichte Natürlichkeit des Ausdrucks, die einfach wahre, jeden äußerlichen Effekt verſchmähende Charakteriſtik üben einen Zauber aus, der auf das jüngere Geſchlecht nicht minder mächtig wirkt als auf die unmittelbaren Zeitgenoſſen. Im Jahre 1819 ſchlug Rauch definitiv ſeine Werkſtätte in dem berühmten Lagerhauſe auf, wo er bis zu ſeinem 1857 auf einer Reiſe erfolgten Tode die umfaſſendſte, ſich immer mehr ſteigernde Tätigkeit entwickelte. Außer einer ſtattlichen Reihe von Büſten ſchuf er die Ehrendenkmäler der Helden der Freiheitskriege. Scharnhorſt, den großen Organiſator des Heeres, den tatkräftigen Bülow führte er in Marmor aus, für York, Gneiſenau und Blücher, deſſen Standbild in Breslau gleichfalls aus ſeinen Händen hervorging, wählte er das Erz als Material. Nun paßt zwar die Bronze beſſer in unſere klimatiſchen Verhältniſſe. Aber die feine Kunſt pſychologiſcher Schilderung, die namentlich Scharnhorſts Statue auszeichnet und Rauchs Schöpfungen überhaupt eigentümlich iſt, kommt im Marmor beſſer zur Geltung. Minder volkstümlich vielleicht, künſtleriſch jedoch gleich wertvoll ſind die Statuen Aug. Herm. Francks, des Stifters des Halleſchen Waiſenhauſes (Abb. 75), das Denkmal König Max' I. in München und insbeſondere das von der lokalen

78. Kranzſpendende Viktoria, von Chr. Rauch.
(Aufnahme der Photograph. Geſellſchaft, Berlin.)

Künſtlerſchaft ſchnöde bekämpfte, nur nach großen Schwierigkeiten durchgeſetzte Standbild Dürers in Nürnberg, durch das ein bis dahin wenig gekannter Kreis monumentaler Skulptur, die Verherrlichung außerhalb des engeren Staatsweſens verdienter Männer, würdig eingeweiht wurde. Den Schluß ſeines Wirkens bildete das gewaltige Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (1839—1851), das nach langen Vorbereitungen, nach Verwerfung zahlreicher früherer Pläne (Abb. 76) in ſeiner jetzigen Geſtalt zuſtande kam. Über das Herkommen und die Schulregel ſich hinwegſetzend, ſtellte Rauch hier den König nicht allein dar, ſondern in reichem, wirkſam abgeſtuftem Aufbau inmitten ſeiner Helden und der großen Männer ſeiner Zeit (Abb. 77). Von romantiſchen Einflüſterungen, denen ſein Freund Schinkel gern lauſchte, blieb Rauch im ganzen unberührt. In einer kleinen Statuette, der Jungfer Lorenz von Tangermünde, die nach der Sage im Walde ſich verirrt und von einem Hirſch in die Stadt zurückgetragen wurde, ſpricht ſich ein Reſt romantiſcher Neigungen noch am deutlichſten aus. Freudig dagegen und mit voller Seele ging Rauch an die Bildung klaſſiſch-idealer Geſtalten: die ſechs Viktorien in der Walhalla bei Regensburg (für Charlottenburg in Bronze noch einmal geſchaffen), in denen das einfache Motiv des Kranzſpendens eine ſo mannigfache, ſtets wirkſame Verwendung gefunden, gehören zu den hervorragendſten und eigentümlichſten Leiſtungen ſeiner Kunſt (Abb. 78).

79. Relief vom Denkmal Friedrich Wilhelms III., von Fr. Drake. Berlin, Tiergarten.

Der Verherrlichung hiſtoriſcher Größen, berühmter Zeitgenoſſen war Rauchs Kunſt vorwiegend gewidmet. Es galt dabei die Aufgabe zu löſen, die von der Antike abgeleiteten Stilgeſetze mit dem Recht der hiſtoriſchen Erſcheinung zu verſöhnen, zwiſchen den idealen Formen und der hiſtoriſchen Erſcheinung eine harmoniſche Verbindung herzuſtellen, alſo keine konventionelle, zeitloſe Tracht, ſondern Anſchluß an das wirkliche Koſtüm; Porträtähnlichkeit der Köpfe, aber eine geſchloſſene, nicht die augenblickliche Stimmung, ſondern den dauernden allgemeinen Charakter ausdrückende Haltung der Geſtalten. Hier finden Rauchs Mantelfiguren ihre Erklärung. Der Mantel, den er mit Vorliebe ſeinen Helden über die Schultern wirft, iſt kein äußerlicher Notbehelf, vielmehr der Ausdruck einer bewußten künſtleriſchen Abſicht, beſtimmt, der Geſtalt eine geſchloſſene plaſtiſche Form zu verleihen. Auch in ſeinen Reliefarbeiten bemüht ſich Rauch, zwiſchen der klaſſiſchen Überlieferung und der hiſtoriſchen Wahrheit zu vermitteln.

Rauchs Schule umfaßt beinahe das ganze jüngere Bildhauergeſchlecht Deutſchlands. Zu ſeinen älteſten und begabteſten Schülern gehört Friedrich Drake aus Pyrmont (1805 bis 1882), der ſich in ſeinen Standbildern: Schinkel, Rauch u. a., dem Meiſter eng anſchloß, in ſeinen Reliefdarſtellungen (Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, Abb. 79) durch die Naivetät der Empfindung und den feinen poetiſchen Sinn faſt alle Genoſſen überragte (Abb. 80). Für die Behandlung des Reliefs in Rauchs Schule bietet Hermann Schievel-

Digitized by Google

beins (1817—1867) großer Fries im griechiſchen Hofe des Neuen Muſeums ein gutes Beiſpiel. Auch Guſtav Bläſer aus Düſſeldorf (1813 bis 1874), der namentlich als Tierbildner berühmte Auguſt Kiß aus Schleſien (1802—1865), der techniſch gut geſchulte, in der künſtleriſchen Anſchauung vielfach ſchwankende Bernhard Afinger (1813—1882) aus Nürnberg, der Schöpfer der Bonner Arndtſtatue und zahlreicher Grabmonumente, endlich außer vielen anderen auch der ſpätere Führer der deutſchen Bildhauer Ernſt Rietſchel danken der Werkſtätte Rauchs ihre Ausbildung. Das glänzendſte Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Berliner Schloßbrücke, die das Leben des Kriegers in antik-mythologiſchem Gewande ſchildern.

80. Büſte der Frau v. Quaſt, von Fr. Drake. Nach der Totenmaske

4. Die Romantiker in Frankreich.

Der furchtbare Zuſammenſturz des Napoleoniſchen Kaiſerreichs, der Wechſel der Regierung, die Änderung der Verfaſſung betäubten in den erſten Jahren der Reſtauration die tief gedemütigte Nation und ließen ſie den Atem anhalten, bis wieder Ruhe und Beſinnung in die Geiſter einkehrte. Dann aber, wie wenn künſtlich geſtautem Waſſer plötzlich alle Hinderniſſe weggezogen werden, ergoß ſich in mächtigem Strom eine Flut von Gedanken, Empfindungen und Leidenſchaften über die ſo lange zurückgeſetzten gebildeten Kreiſe Frankreichs. Die politiſche Revolution erſchien beendet, die Revolution des Geiſtes begann. Die Weltanſchauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rouſſeau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrſchte noch im Bürgertum der Voltairekultus, zumeiſt durch die Übergriffe des Klerus hervorgerufen und genährt, doch fehlte viel, daß die kritiſche, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Enzyklopädiſten die Bildung beſtimmt hätte. Die Legende der franzöſiſchen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantaſie ſich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleoniſchen Ruhmesperiode war nur der Enthuſiasmus für die Großtaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte ſich das junge Geſchlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrſchenden Zuſtänden, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmütigen Betonung

der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen Monarchie, eines freisinnigen Katholizismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu versenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Prinzip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen: die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, das zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußeren Erfolg nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, die sich, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, leidenschaftlich in die neue Welt stürzte, hier die reichsten stofflichen Anregungen fand und nach der Natur und dem Wesen dieser Welt auch die künstlerische Auffassung regelte. In anderer Weise mußte sie lebendig gemacht werden als das Reich Agamemnons und Helenas, das wir nur durch die Vermittlung der antiken Kunst zu schauen gewohnt sind. Die Gestalten des Mittelalters, der nationalen Geschichte besitzen eine eigentümliche Lokalfarbe. Sie entbehren der formalen plastischen Schönheit, doch sie fesseln durch die ungebundene Leidenschaft, die heiße Empfindung und die erhöhte Lebenskraft. Auf die packende Wiedergabe des Lebens, auf die scharfe Charakteristik richtete sich vor allem die Aufgabe des Dichters. Bestärkt in diesem Streben, an die Stelle des Schönen das Wahre zu setzen, wurde aber der Dichter durch die Stimmung der Zeit. Durch den Gleichheitsfanatismus der Revolution, durch den soldatischen Despotismus Napoleons war die subjektive Freiheit, der Aufschwung der selbständigen Persönlichkeit unterdrückt worden. Sie brachen sich jetzt unaufhaltsam Bahn, überschäumten und übersprangen jede Schranke. Keine Regel, kein Maß galten, die Phantasie des Künstlers herrschte souverän. Nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Gegenstandes kam es an, nicht auf die Anmut und unmittelbare Schönheit der Formen. Auch das Häßliche und Schreckliche, die Mischung des Erhabenen mit dem Gemeinkomischen erschienen wert dargestellt zu werden, vorausgesetzt, daß sie wahr und charakteristisch, durch die Lebensfülle packend geschildert wurden. Die historische Schule ging in die romantische Schule über, die, wenn auch unter heftigen Kämpfen, schließlich den Sieg errang. Die Malerei nahm an diesen Kämpfen wie überhaupt an der ganzen Kulturentwicklung den regsten Anteil. Denn in der Restaurationsperiode gab es in den gebildeten Kreisen keine Isoliertheit der Geister, keine Vereinzelung und Zersplitterung der Interessen. Das politische Wort, das auf der Tribüne gesprochen zündete, war von der Wissenschaft vorbereitet oder wurde von ihr erläutert. Die Grundsätze der Wissenschaft, die liberalen Neigungen der Politik verherrlichte in ihrer Weise die Poesie, ihrer Begeisterung für die Großtaten der Vergangenheit, für die Kämpfe und Siege der Freiheit schloß sich die Malerei an. Frankreich erstieg in jenen Tagen einen glänzenden Höhepunkt nationaler Bildung. Sie war groß und kühn in den Zielen, kräftig im Ausdruck und wurde von Männern getragen, die bei aller Leidenschaft und Kampflust doch stets die enthusiastische, selbstlose Hingabe an die Sache offenbarten. Nichts fehlte ihr zu einem siegreichen Erfolg als eine längere Dauer.

Die Malerei besaß übrigens noch ihre besonderen Gründe, sich mit der neuen Geisterbewegung zu befreunden. Die Ausläufer der Davidschen Schule zeigten einen bedenklichen Rückfall in das Manierierte. Ihre nach Statuen gezeichneten Gestalten waren ohne Leben, die genau abgezirkelten Bewegungen ohne Wahrheit, die mechanisch zusammengestellten Gruppen ohne Schwung. Nur die Schlachtenbilder von Gros erfreuten sich bei dem jüngeren Künstlergeschlecht ungeteilter Anerkennung. Aber gerade für diese Richtung verloren die Regeln der klassischen Schule alle Geltung. Das Gefühl, daß die Natur eifriger studiert, die Wahrheit der Darstellung stärker betont, die malerische Wirkung vor dem plastischen Effekt angestrebt werden müsse, wurde immer allgemeiner. Da empfahl sich der Anschluß an die neue Geisterbewegung,

81. Der Verwundete, von P. E. Destouches. Leipzig, Städt. Muſeum.

die gleichfalls der lebendigen packenden Wahrheit und der ungeſchminkten Natürlichkeit als dem wichtigſten Kunſtprinzip huldigte.

Es gärte ſchon längere Zeit in den franzöſiſchen Kunſtkreiſen. Wenn ſelbſt Napoleon auf der Höhe ſeiner Macht nicht imſtande war, die Regungen der politiſchen Oppoſition völlig zu unterdrücken, ſo vermochte die offizielle Kunſt (und Literatur) noch weniger den Widerſtand zu brechen, der ſich allmählich gegen ſie ſammelte. Die religiöſen Empfindungen und die Erinnerungen an die Vergangenheit, lange unterdrückt und durch die gewaltigen Ereigniſſe der Gegenwart vergeſſen, brachen ſich wieder Bahn. Zunächſt nur leiſe und ſchüchtern. François Marius Granet (1775—1849), viele Jahre in Rom anſäſſig, wagte in ſeinen beliebten Architekturbildern religiöſe Geſtalten wenigſtens als Staffage zu verwenden. Mit dem Wechſel des politiſchen Regiments gewann die neue Richtung größeren Spielraum, zunächſt in ſüdfranzöſiſchen Provinzen (Schule von Lyon), wo die Reſtauration überhaupt leidenſchaftliche Anhänger fand. Auch das ſeit Davids Triumph geringgeſchätzte Genrebild kam wieder zu Ehren. Wenigſtens in den Gegenſtänden erinnert P. E. Destouches (1794—1874) an Greuzes Schilderungen (Abb. 81). Xavier Sigalon (1788—1837), ſpäter vollſtändig im Fahrwaſſer der Romantiker ſegelnd, knüpfte in ſeinem erſten Bilde, der „Kurtiſane", deutlich an die italieniſchen Naturaliſten des ſiebzehnten Jahrhunderts an. Der Hauptſchlag konnte natürlich nur in Paris geführt werden.

Der erſte Maler, der hier mit der klaſſiſchen Überlieferung offen brach und die Malerei in neue Bahnen lenkte, war Théodore Géricault (1791—1824). Pferde und Soldaten hatten ſchon die Phantaſie des Knaben erfüllt, mit Reiterfiguren war er zuerſt (1812 und 1814) als Maler von glänzender Begabung für den farbigen Ausdruck aufgetreten (Abb. 82). Den Aufenthalt in Rom (1817) benutzte er, um die älteren Meiſter zu ſtudieren und zu ergründen, wie große Kompoſitionen angelegt werden müſſen. Doch verſäumte er darüber nicht die alte Liebhaberei für Pferdebilder und entwarf eine Reihe überaus lebendiger Skizzen zu einem Pferderennen, das er aber nicht in die moderne Zeit, ſondern in ein heroiſches Weltalter verſetzte. Im Jahre 1819 ſtellte er im Salon das „Notfloß der Fregatte Meduſa" (Abb. 83) aus und eröffnete mit dieſem Werk den Kampf gegen die alte Schule. Das Ereignis, das der Schilderung zugrunde lag, hatte ſich kurz vorher zugetragen. Die franzöſiſche Fregatte Meduſa war am 2. Juli 1816 an der afrikaniſchen Weſtküſte geſcheitert und von der Mannſchaft verlaſſen worden. Auf einem aus den Schiffstrümmern gezimmerten Floß ſuchten hundertundvierzig Menſchen Rettung; ſie mußten zwölf Tage auf der offenen See herumirren, bis ſie von einem Schiffe

Digitized by Google

82. Pferderennen zu Epſom 1821, von Th. Géricault. Paris, Louvre.

aufgenommen wurden. Aber nur fünfzehn Mann waren übrig geblieben, die anderen hatte der Hunger, die Not, die entſetzliche Seelenqual getötet. Kein Zug des Gräßlichen bleibt dem Betrachter erſpart, auch nicht der geringſte Ausblick auf ein den tragiſchen Vorfall milderndes Element wird ihm vergönnt. Aus den Pariſer Hoſpitälern hat der Künſtler ſeine Modelle geholt, in ſchwere bleierne Farben die Geſtalten gekleidet. In weiteren Kreiſen war der Erfolg des Bildes geteilt, die kühne Art, mit der ein unmittelbar gegenwärtiges Ereignis in das Monumentale übertragen wurde, betäubte vielfach das Urteil. Die Anhänger der alten Schule hielten natürlich mit ihrer Verdammung nicht zurück. Dem Künſtler ſelbſt war es vom Schickſal nicht beſchieden, die Gegner durch weitere Werke zu entwaffnen, die öffentliche Meinung für ſich zu gewinnen. Er ſtarb wenige Jahre nach der Vollendung des Bildes im dreiunddreißigſten Jahre. Aber auf eine engere Künſtlergruppe wirkte ſein Beiſpiel zündend, in den Romantikern fand er begeiſterte Nachfolger.

Der Salon von 1822 brachte den Pariſer Kunſtfreunden eine neue Überraſchung. Eugène Delacroix (1799—1863), wie Géricault in der Werkſtatt Guérins unterrichtet, ſtellte das Bild: Dante und Virgil im Kreiſe der Zornigen aus (Dante, Inferno VIII; Abb. 84). In der von Phlegias geführten Barke fahren Dante und Virgil über den Styx, in dem die Zornwütigen ihre Sünden büßen. Der Gegenſatz zwiſchen dem fleiſchloſen und blutleeren Virgil, der nicht mehr dieſer Welt angehört, keine Schwere mehr beſitzt, wie der Dichter ſagt, und dem von der furchtbaren Szene tief erregten Dante, die Schilderung der Verdammten, die vergebens das Boot zu erklimmen ſuchen, wütend ſich gegenſeitig anfallen, ſich zerfleiſchen und endlich wieder in den Sumpf zurückfallen, waren mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben. Schon die Wahl des Gegenſtands verblüffte die öffentliche Meinung. Die ältere klaſſiſche Bildung in Frankreich

Digitized by Google

83. Das Notfloß der Fregatte Meduſa, von Th. Géricault. Paris, Louvre.

84. Dante und Virgil im Kreiſe der Zornigen, von Eug. Delacroix. Paris, Louvre.

Digitized by Google

wußte nichts von Dante, am wenigſten glaubte ſie an die Möglichkeit, daß ſeine Schilderungen die künſtleriſche Phantaſie begeiſtern könnten. Delacroix entdeckte für die franzöſiſche Kunſt eine neue Welt. Und wie wirkungsvoll verſtand er, ſie darzuſtellen, welche Stimmung und welche Kraft wußte er in das Kolorit zu legen! Sind auch die einzelnen Farbentöne durch dicht nebeneinander gelagerte Gegenſätze zu ſchroffer Höhe geſteigert, ſo erſcheint der Geſamteindruck doch harmoniſch; aber freilich auf eine milde freundliche Harmonie hatte es der Künſtler nicht abgeſehen. Ein unheimlicher Zug ſpricht mit und bringt die Farbe in das rechte Verhältnis zu dem dämoniſchen Kreiſe, in dem ſich die Schilderung bewegt. Selbſt die Anhänger der älteren Richtung, wie Gros, wurden von dem Gemälde unwillkürlich ergriffen, die jüngeren Zeitgenoſſen aber konnten des begeiſterten Lobes kein Ende finden, allen voran Thiers, der damals als Kunſtkritiker und Journaliſt ſeine Laufbahn begann.

Delacroix ſchritt auf dem eingeſchlagenen Wege mit leidenſchaftlichem Eifer vorwärts. Der Salon von 1824 brachte das Gemetzel auf Chios — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Szene aus dem griechiſchen Freiheitskriege, in der alle Greuel brutalſten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung in ergreifender Weiſe uns vor Augen gebracht werden. In den folgenden Jahren malte er ſodann die Enthauptung des Dogen Marino Falieri (Abb. 85), Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, die Ermordung des Biſchofs von Lüttich (nach Walter Scotts Beſchreibung in Quentin Durward) uſw. Auch die damals noch neue Erfindung der Lithographie wurde von Delacroix in Dienſt genommen. Er zeichnete auf Stein eine Reihe von Szenen aus Goethes Fauſt und Götz, ſowie aus Shakeſpeares Hamlet, Blätter, die den vielumfaſſenden Reichtum ſeiner Phantaſie und ihren ausſchließlich maleriſchen Zug ebenſo trefflich verſinnlichen wie ſeine Ölgemälde. Die lithographierten Blätter beſitzen überhaupt für die ältere franzöſiſche Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländiſche Kunſt des ſiebzehnten.

Der Gedankenkreis der Maler hatte eine merkwürdige Umwandlung erfahren. Sie knüpften entweder an Ereigniſſe der unmittelbaren Gegenwart an, gaben den Sympathien der liberalen Partei offenen Ausdruck, oder ſie entlehnten die Gegenſtände der Darſtellung den Dichtern der modernen Welt: Dante, Shakeſpeare, Goethe, Byron, Walter Scott. So wenige verwandte Züge ſonſt die deutſche und die franzöſiſche Romantik beſitzen: in dem einen Punkte ſtimmen ſie überein, daß ſie das Band zwiſchen der Poeſie und der Malerei enger ſchnüren und auch für die Schönheit der Poeſie fremder Völker einen offenen Sinn zeigen. Hervorragende Träger der franzöſiſchen Bildung hatten ſich in der Revolutionsperiode als Verbannte mit der Kultur anderer Völker befreundet; das Intereſſe an hiſtoriſchen Studien war dem Ausblick in fremde Länder, beſonders England, günſtig; in einzelnen Dichtern, namentlich Byron, trafen die Romantiker auf den vollendeten Ausdruck der leidenſchaftlichen Stimmungen und ſtürmiſchen Empfindungen, die in ihnen gärten. So fügten ſich alle Umſtände zuſammen, um den Gedankenkreis der Künſtler weit über die nationalen Grenzen hinaus zu erweitern und der franzöſiſchen Kultur jenen liebenswürdigen, nach außen offenen, weltmänniſchen Charakter zu verleihen, der die Reſtaurationsperiode vor früheren und ſpäteren Zeitaltern ſo ſehr auszeichnet.

Auch die künſtleriſche Behandlung des romantiſchen Gedankenkreiſes empfing, vornehmlich durch Delacroix, einen durchgreifenden Wechſel. Delacroix malte ſeine Werke früher, als er ſie zeichnete. Hatte er ſeine Kompoſition in den allgemeinen Umriſſen feſtgeſtellt, ſo gruppierte er alsbald die Farbentöne, hier durch unmittelbare Nachbarſchaft komplementärer Farben (z. B. Orange neben Blau, Grün neben Rot) die Wirkung jeder einzelnen ſteigernd, dort durch ungleiche Stärkemiſchung desſelben Tones (z. B. reines Blau neben Graublau) die Gegenſätze mildernd. Erſt nachdem er die Farben in größeren Maſſen harmoniſch geordnet, ging er daran,

85. Enthauptung des Dogen Marino Falieri, von E. Delacroix. London, Wallace-Coll.

die Zeichnung im einzelnen genau zu vollenden. Der Geſamteindruck der Werke Delacroix' iſt dadurch ein entſchieden maleriſcher geworden. Das Auge ſättigt ſich zunächſt an dem Anblick des mächtigen Gewoges und Kampfes der Farben, an der verhaltenen Glut des Kolorits, an dem ſchließlichen Wohlklang ſeiner Harmonien. Bei ſchärferer Zergliederung des Bildes bemerkt es dann freilich, daß der Farbenwirkung zuliebe die Hauptlinien der Kompoſition häufig

zerſchnitten werden, die Zeichnung der Figuren oft hart, ihre Bewegung gewaltſam, ſelbſt unnatürlich erſcheint. Man hat dieſe Fehler auf die mangelhafte Zeichenkenntnis des Künſtlers zurückführen wollen. In der Tat machte ihm auch die Zeichnung die größten Schwierigkeiten, und während er die Farbenwirkung ſtets mit der größten Sicherheit traf, mühte er ſich in zahlreichen genauen Studien ab, den Anforderungen an eine korrekte Zeichnung zu genügen. Doch würde man dem Meiſter großes Unrecht tun, wenn man meinte, er betone deshalb die Koloritwirkung ſo ſtark, um dahinter ſeine Unzulänglichkeit als Zeichner zu verbergen. Wer den Mann

86. Eugène Delacroix. Selbſtbildnis.

kannte, mit dem kräftigen Kopfe auf dem ſchwächlichen Körper, mit ſeiner nervöſen Reizbarkeit und ſeinem fieberhaften Fleiß, wer ſich vertraut machte mit ſeinen Schriften — denn Delacroix führte die Feder ebenſo kühn wie den Pinſel —, wer endlich wußte, daß er ſich nur in einer tropiſchen Temperatur ganz wohl fühlte, der war überzeugt, daß ſeine Kunſtweiſe der reine Ausdruck ſeiner Perſönlichkeit war.

Die romantiſche Richtung fand in kunſtgebildeten Kreiſen begeiſterte Zuſtimmung, Delacroix' revolutionärer Vorgang eifrige Nachahmung. So trat der aus Holland ſtammende, aber in Paris erzogene Ary Scheffer (1795—1858) im Salon 1827 mit ſeinem Suliotenbilde auf,

offenbar durch Delacroix' Gemetzel auf Chios angeregt, und wenn er auch ſpäter in der künſtleriſchen Auffaſſung von der urſprünglichen romantiſchen Schule ſich weit entfernte, ſo bewahrte er doch, ſo lange er lebte, die Neigung, aus Dichtern (Goethe und Dante) den Inhalt ſeiner Bilder zu ſchöpfen (Abb. 87). Man kann überhaupt kaum einen Maler nennen, der nicht den Einfluß der von den Romantikern eingeleiteten Geiſterbewegung an ſich erfahren hätte, mochte auch die konſequente Durchführung ihrer Grundſätze viele zurückſchrecken. Denn populär im ſtrengen Sinne des Wortes war die romantiſche Richtung keineswegs, ihr Schlagwort: Kunſt für Kunſt, in weiteren Kreiſen wenig verſtändlich. Die hiſtoriſche Richtung, die zwar auch auf die ſchärfere individuelle Charakteriſtik und die unmittelbare Lebendigkeit der Darſtellung den Hauptnachdruck legte und Koloritwirkungen nachging, aber auch die Bedeutung des Inhalts gern mit in Anſchlag brachte, ſagte den weiteren Kreiſen ungleich beſſer zu.

Die Pariſer Salons in den zwanziger Jahren brachten eine große Zahl von Bildern, die Gegenſtände der nationalen Geſchichte darſtellen. Schon damals gewann von allen Mitbewerbern Paul Hippolyte Delaroche (1797—1856) die öffentliche Meinung am meiſten für ſich, und während die anderen Maler einen heftigen Zwieſpalt des Urteils hervorriefen und ebenſo viele Gegner als Bewunderer zählten, eroberte er ſich die Gunſt und den Beifall aller Parteien. Über ſein Ziel hat Delaroche ſich ſelbſt mit voller Klarheit und Schärfe ausgeſprochen: „Warum ſoll es dem Maler verwehrt ſein, mit den Geſchichtsſchreibern zu wetteifern? Warum ſoll nicht auch der Maler mit ſeinen Mitteln die Wahrheit der Geſchichte in ihrer ganzen Würde und Poeſie lehren können? Ein Bild ſagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin feſt überzeugt, daß die Malerei ebenſogut wie die Literatur berufen iſt, auf die öffentliche Meinung zu wirken." Seit dem Jahre 1822 hatte Delaroche ausgeſtellt, aber erſt der Salon von 1827 führte ihn in die vorderſten Reihen der Künſtler. Zwei Bilder mit lebensgroßen Figuren feſſelten vor allen die öffentliche Aufmerkſamkeit. Auf dem einen ſchildert er die Ermordung des Parlamentspräſidenten Duranti in Toulouſe, auf dem anderen den Tod der Königin Eliſabeth, wobei das verzerrte Antlitz der ſterbenden Königin im Kontraſt zu dem reichen Prunk, der ſie umgibt, einen ſtarken äußeren Effekt hervorruft (Abb. 88). Mit den eigenen Worten des Künſtlers läßt ſich die Richtung, die er als Hiſtorienmaler einſchlug, am beſten verſinnlichen. Er hob in den Ereigniſſen „die menſchliche Seite hervor, ſchilderte ſie vom dramatiſchen Standpunkte und nicht, wie ſie am großartigſten, ſondern wie ſie am wahrſcheinlichſten der Phantaſie ſich darſtellen." Ein Jahrzehnt war ſeit Géricaults Auftreten erſt vergangen. Die Männer, die die neuen Pfade in der Malerei eingeſchlagen hatten, ſtanden alle in jugendlichem Alter, hatten alle noch eine glänzende Zukunft vor ſich. Aber ſchon am Ende der Reſtaurationsperiode war ihr Sieg vollkommen entſchieden. Von den alten Größen, von Gérard, Gros, Guérin, ſprach kein Menſch, und wenn ſie noch erwähnt wurden, ſo geſchah es in mitleidigem, wohl gar höhniſchem Tone.

5. Die franzöſiſche Kunſt zur Zeit des Julikönigtums.

Auf das „Geſchlecht vom Jahre 30" blickte das gebildete Frankreich noch lange, nachdem die Herrſchaft der Julidynaſtie gebrochen war, mit Stolz zurück. Es verſtand darunter jene ſtattliche Männerſchar, die in der Reſtaurationsperiode mit jugendlichem Mute und idealer Begeiſterung den literariſchen oder künſtleriſchen Kampfplatz betreten, liberalen Grundſätzen gehuldigt hatte. Sie alle ſchwärmten für nationale Größe und Freiheit und träumten in der Julirevolution beide verwirklicht und verbunden. Der neuen Regierung ſchloſſen ſich dieſe Männer eifrig an; viele von ihnen wurden ihre Träger und Stützen. Und wenn ſich auch ſpäter dies politiſche Band lockerte, einzelne des Geſchlechts die Reihen der Unzufriedenen vermehrten, ihre Wege über-

87. Paolo und Francesca da Rimini, von Ary Scheffer. London, Wallace Collection.
(Phot. Mansell)

88. Tod der Königin Elisabeth von England, von P. Delaroche. Paris, Louvre.

Digitized by Google

haupt auseinander gingen, ſo ſtellten ſie doch immer die Blüte der Nation während der Regierung Louis Philipps dar. Zu dem Geſchlecht des Jahres 30 gehören die angeſehenſten Staatsmänner, Hiſtoriker und Dichter des modernen Frankreich, dann aber auch alle die Künſtler, die in dem vergangenen Jahrzehnt den Umſchwung der Malerei herbeigeführt hatten, die Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, zu denen noch Horace Vernet, Decamps uſw. hinzutraten.

Die Julirevolution brachte zunächſt keine Änderung der Kunſtweiſe. Von einzelnen Gelegenheitsbildern abgeſehen, in denen die Julitage verherrlicht wurden, beharrten alle Künſtler auf der ſchon früher von ihnen eingeſchlagenen Bahn, nur daß die Gegenſätze ſich allmählich abſchliffen, der Kampf gegen die Klaſſiker, die längſt den Rückzug angetreten hatten, ſtill ſtand. Aber ſchon nach wenigen Jahren konnte man einen weſentlichen Wechſel in den Kunſtanſchauungen und in der ganzen Kunſttätigkeit wahrnehmen. Zuerſt wurde die Stoffwelt, über welche die Künſtler geboten, namhaft erweitert. Die Eroberung von Algier erwies ſich für die Malerei überaus folgenreich. Sie öffnete der Künſtlerphantaſie die orientaliſche Welt. Hier fanden die Koloriſten den natürlichſten Schauplatz für ihre farbenglänzenden Schilderungen, eine Fülle von Aufgaben, für deren Löſung nur ihre Kunſt die Mittel darbot. Auch die bibliſchen Szenen traten in ein neues Licht. Bisher hatte man die Erzväter in ein klaſſiſches Gewand gehüllt; nun gab man ihnen die Züge und die Tracht eines arabiſchen Scheichs und glaubte damit der hiſtoriſchen Wahrheit viel näher gekommen zu ſein. Das zweite neue Moment in der Entwicklung der franzöſiſchen Kunſt bildete die Berufung der hervorragendſten Künſtler zu monumentalen Werken. Louis Philipp war ein bauluſtiger und kunſtliebender Fürſt. Große architektoniſche Werke hat zwar das Zeitalter der Julidynaſtie nicht geſchaffen. Die antikiſierende Richtung, von den Gegenſtrömungen der Bildung wenig berührt, herrſchte bei den öffentlichen Bauten unbedingt vor. Aber auch für die Ausſchmückung der architektoniſchen Werke durch die Hand der Maler wurde eifrig Sorge getragen. Und hier lohnte glänzender Erfolg die Mühen. Es war natürlich, daß die Männer, die ſich als Führer der Kunſtbewegung bereits bewährt hatten, mit dieſen Aufgaben zunächſt betraut wurden. Indem ſie aber an ihre Löſung ſchritten, die Bilder mit der architektoniſchen Umgebung in Einklang zu bringen, alſo die Kompoſition den architektoniſchen Geſetzen unterzuordnen ſuchten, änderten ſie unwillkürlich ihren Stil. Es ging nicht ferner an, die Farben als das wichtigſte Ausdrucksmittel zu verwenden, auch die Linienſchönheit, die geſchloſſene Gruppierung, die ſymmetriſche Anordnung verlangten ihr Recht und durften nicht völlig übergangen werden. Mit dieſer Wiederbelebung der monumentalen Malerei hängt teilweiſe auch das Zurückgreifen auf den chriſtlichen Gedankenkreis zuſammen. Unter den Bauten, die der Malerei zur Ausſchmückung überwieſen wurden, befanden ſich auch zahlreiche Kirchen. Doch würde man irren, wollte man aus dieſem äußeren Umſtand allein die Wandlung der Anſchauungen erklären. Nachdem ſeit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das poſitiv religiöſe Element in der Bildung immer mehr zurückgedrängt worden war, begann zuerſt in leiſen Anfängen während der Reſtaurationsperiode, dann aber unter Louis Philipp immer ſtärker und mächtiger der kirchliche Sinn und die chriſtliche Gläubigkeit auch in gebildeten Kreiſen zu wachſen. Wie der Staat mit der Kirche und ihren Inſtitutionen wieder rechnen mußte, ſo empfand auch die Geſittung, die literariſche und künſtleriſche Kultur den Einfluß des wiedererwachten kirchlich-chriſtlichen Lebens.

Delacroix gehört zu den erſten Malern, die das eroberte Algier künſtleriſch verwerteten. Im Jahre 1831 begleitete er eine franzöſiſche Geſandtſchaft an den Hof des Kaiſers von Marokko. Land und Leute begeiſterten ihn; fand er doch hier durch die Natur die Richtigkeit ſeiner künſtleriſchen Grundſätze beſtätigt und, was er bisher von Farbenwirkungen geahnt hatte, verwirklicht. In den „algeriſchen Frauen in ihrem Gemach" (1834) legte er die Früchte ſeiner Studien am glänzendſten nieder. Dies Gemälde iſt zugleich das Werk, das ſeine maleriſche Praxis am deut-

89. Die Flucht nach Ägypten, von A. G. Decamps.
(Phot. Braun & Cie.)

90. In Tripolis, von Pr. Marilhat. Leipzig, Städt. Muſeum.

Digitized by Google

91. Falkenjagd in Algier, von E. Fromentin. Paris, Louvre.

lichſten verſinnlicht. Der Vorgang iſt an ſich völlig gleichgültig. Drei Odalisken ſitzen auf Polſtern, mit dem Nargileh in den Händen. Eine Negerin, im Rücken geſehen, verläßt das Gemach. Aber über das Ganze ergießt ſich der reichſte Strom von Licht und Farbe. Die Fayencetafeln, welche die Wände bedecken, der Moſaikfußboden, die ſchillernden Seidenvorhänge, das glänzende Gerät boten dem Künſtler die mannigfachſten und kräftigſten Lokalfarben, die er nach ſeiner Art durch Steigerung und Verbindung der Töne trefflich zu harmonieren verſtand. Die einfache Szene erweitert ſich durch den Farbenzauber vor unſeren Augen zu einem Stück orientaliſcher Kulturwelt. Den Frauen in Algier folgten noch die jüdiſche Hochzeit in Marokko, die Konvulſionäre in Tanger. Seitdem haben ſich orientaliſche Schilderungen in der franzöſiſchen Kunſt feſt eingebürgert.

Noch früher als Delacroix hatte Alexandre Gabriel Decamps (1803—1860) den Orient kennen gelernt (1828—29). Bis dahin noch unklar und unſicher in ſeiner Richtung, entdeckte er hier die ſeinem feinen maleriſchen Sinn zuſagende Welt. Mit ſcharfen Augen hielt er die eigentümlichen Typen des Orients feſt, mit unvergleichlicher Wahrheit gab er ſie in ſeinen Bildern wieder und vergaß auch nicht, die wunderbaren Wirkungen des Lichts und der Farbe im ſonnigen Oſten mitſpielen zu laſſen. Im Jahre 1831 ſtellte er ſein erſtes und vielleicht beſtes Orientbild: die nächtliche Runde — einen türkiſchen Polizeimeiſter zu Pferde, von keuchenden Trabanten begleitet — aus, dem in den folgenden Jahren noch zahlreiche andere, nicht ſelten auch durch ihren Humor feſſelnde Orientſchilderungen folgten. Decamps lebte nicht ausſchließlich in der orientaliſchen Stoffwelt. Wir beſitzen von ihm auch Tierbilder. Zu wiederholten Malen verſuchte er ſich ferner in der hiſtoriſchen Malerei. Im Jahre 1834 ſtellte er die Niederlage der Cimbern bei Aquä Sextiä aus, eine Schilderung von mächtiger Wirkung, in der aber die düſtere, öde Landſchaft, die ſich ins Unendliche auszudehnen ſcheint, die Hauptrolle ſpielt, die in Schluchten und Talſpalten kämpfenden unermeßlichen Heerhaufen zur Staffage herabſinken. Unter den bibliſchen, gleichfalls das landſchaftliche Element ſtark betonenden Darſtellungen (Abb. 89) ragt der Zyklus von Zeichnungen aus Simſons Leben hervor. Die Szenen ſind zum Teil in die moderne orientaliſche Welt, z. B. Simſon bei der Sklavenarbeit, verlegt, und feſſeln zumeiſt durch den mit allen Mitteln der Technik bewirkten maleriſchen Reiz, beſonders in der Wiedergabe der landſchaftlichen und architektoniſchen Umgebung.

Decamps wie Delacroix hatten im Orient den rechten Boden für ihre Farbenkunſt entdeckt und vorwiegend nur verwertet, ſoweit er ihren ſubjektiven Stimmungen entſprach, ihre eigen-

tümlichen künſtleriſchen Abſichten wiedergab. An eine ſachliche Schilderung der orientaliſchen Natur dachten ſie zunächſt nicht. Die naturwahre orientaliſche Landſchaft, das orientaliſche Sittenbild wurde durch eine andere Künſtlergruppe in Frankreich eingebürgert. An ihrer Spitze ſteht Proſper Marilhat (1811 bis 1847), der von ſeiner Reiſe nach dem Morgenlande einen Schatz von Studien und zugleich die höchſte Begeiſterung für die eigentümlichen Reize beſonders der ägyptiſchen Landſchaft mitbrachte. Seine Bilder ſind dadurch ausgezeichnet, daß ſie nicht das Grelle, Auffallende in den Naturerſcheinungen des Oſtens betonen, ſondern ſich in ſeinen landſchaftlichen Stimmungen ergehen (Abb. 90). Unter den Künſtlern der jüngeren Generation hat außer Alexander Bida (1813 bis 1895) namentlich Eugène Fromentin (1820—1876), auch als Schriftſteller von hervorragendem Ruf, es verſtanden, das Leben der Araber unſerer Phantaſie nahe zu bringen. Er beherrſcht ebenſo vollkommen die landſchaftlichen Formen Nordafrikas wie die charakteriſtiſchen Tier- und Menſchentypen und zeigt ſich zugleich als Virtuos des Kolorits (Abb. 91). Ganz dünn ſetzt er die Farben auf, einen einzigen Ton läßt er oft dominieren, und dennoch ſpricht Kraft und Wahrheit aus ſeinen Schilderungen.

92. Vertreibung Heliodors, von Eugène Delacroix. Paris, St. Sulpice.
(Nach Fournel, Les Artistes Français)

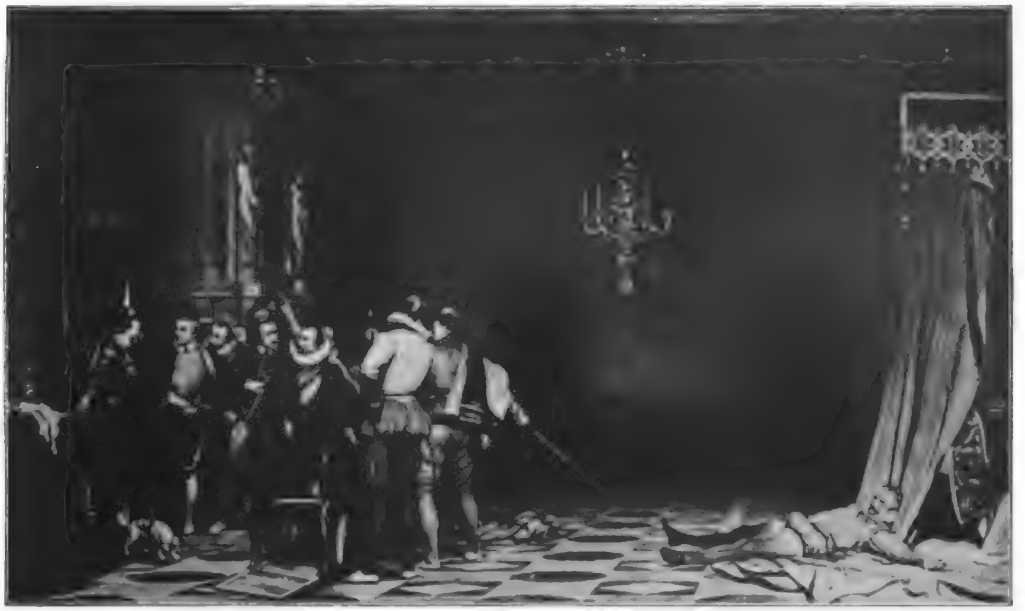
In den Bildern der zuletzt genannten Maler lernen wir den Orient kennen, in den orientaliſchen Szenen, die Delacroix geſchaffen hat, dagegen ſchließlich nur den Meiſter ſelbſt und ſeine perſönliche Farbenanſchauung. Er ſteht über jeder beſonderen Stoffwelt und bewahrt ſich die Elaſtizität des Geiſtes, frei von einem Gedankenkreiſe zum anderen überzugehen. Unmittelbar auf ſeine Orientbilder folgten die monumentalen Werke im Palais Bourbon, dem Sitz der Deputiertenkammer. In den Deckenfeldern des einen Saales malte er die allegoriſchen Figuren der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaues und der Induſtrie, tiefer unten in Bogenzwickeln Darſtellungen aus dem wirklichen Leben (Weinleſe, vor Kriegern flüchtende Weiber uſw.). Vom formalen Idealismus hielt ſich Delacroix ſeiner Natur gemäß ganz fern; indem er aber im Ausdruck und in der Bewegung der Geſtalten ſtrenger als ſonſt Maß hielt, ohne die unmittelbarſte Lebendigkeit und ſeine kräftige koloriſtiſche Behandlung aufzugeben, dabei in der Anordnung der Gruppen eine vornehme Ruhe walten ließ, erreichte er eine Wirkung, um die ihn die meiſten Idealiſten beneiden durften. Mehrere Jahre ſpäter ſchmückte er den Bibliothekſaal des Palais Bourbon mit einem noch viel ausgedehnteren Bilderkreiſe. Fünf Kuppeln und zwei im Halbkreiſe geſchloſſene Wände wurden ihm zur Verfügung geſtellt, um die Entwicklung der menſchlichen Kultur im bibliſchen und klaſſiſchen Zeitalter, alſo eine Art Philoſophie in der Geſchichte zu ſchildern. Noch andere monumentale Werke ſchuf er für den Bibliothekſaal im Palais

93. Religionsgeſpräch zu Poiſſy, von Nicolas Robert-Fleury.

Luxembourg (Dante und Virgil begrüßen in der Unterwelt die Dichter und Helden des Altertums), für die Apollogalerie im Louvre und für einen Feſtſaal des von der Kommune 1871 zerſtörten Stadthauſes. Auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunſt ſollte Delacroix in ſeinen ſpäteren Lebensjahren ſeine Kraft verſuchen. Er empfing den Auftrag, die Engelkapelle in der Kirche Saint Sulpice mit Wandgemälden (in Wachsfarben ausgeführt) zu ſchmücken. An der Wölbung malte er den Sturz Luzifers, an den beiden Wänden die Vertreibung Heliodors (Abb. 92) und den Streit Jakobs mit dem Engel. Überall erblicken wir mächtige Kämpfe und auflodernde Leidenſchaften. Dieſes Kampfelement war durch die Gegenſtände der Schilderung geboten, verlockte aber auch den Künſtler, ſeine alte unbändige Natur, ſeine Vorliebe für das Stürmiſche, Wildbewegte wieder frei walten zu laſſen. Am auffallendſten erſcheint das Übermaß der Aktion und die an die ſpäteren Venezianer erinnernde ſinnliche Kraft des Kolorits an dem Deckengemälde und am Heliodorbilde; in dem Kampf Jakobs mit dem Engel treten die Figuren gegen die in mächtigen Formen behandelte Landſchaft als bloße Staffage zurück. Ungleich großartiger iſt der Eindruck, den wir aus den Einzelſchilderungen religiöſen Inhalts, in mehreren Ölgemälden von Delacroix ausgeführt, empfangen. Namentlich ſein Chriſtus im Grabe (Altarbild in der Kirche Saint-Denis-du-Sacrement in Paris) wirkt durch die Wahrheit, mit welcher der Schmerz in allen Abſtufungen dargeſtellt, und durch die tiefpoetiſche Stimmung, die der Landſchaft eingehaucht iſt, überaus ergreifend. Die bleierne Luft, der kalte Abendwind, der die Gewänder heftig bewegt, die Menſchen fröſteln macht, das fahle Sonnenlicht auf den öden Bergen, alles trägt dazu bei, die unſägliche Trauer zu verſinnlichen und unſere Teilnahme auf das höchſte zu ſteigern.

So lange Delacroix lebte, fand er nur im engeren Kreiſe der Kunſtgebildeten vollkommene Würdigung. Menſchenſcheu, melancholiſch, reizbar und leicht aufgeregt, hütete er ſich, anſpruchsvoll hervorzutreten und die Aufmerkſamkeit der großen Maſſe auf ſich zu ziehen. Er lebte aus-

Digitized by Google



94. Ermordung des Herzogs von Guiſe, von P. Delaroche.

ſchließlich ſeiner Kunſt und liebte die Einſamkeit. Erſt nach ſeinem Tode, als man auf ſeine Tätigkeit zurückblickte, wurde ſein Wert und ſeine große Bedeutung für die franzöſiſche Kunſt allſeitig anerkannt. Ungeachtet aller Mängel bleibt er doch der ſelbſtändigſte, kühnſte und am meiſten ſchöpferiſche Meiſter der franzöſiſchen Romantik.

Nahezu das entgegengeſetzte Los traf Delaroche. Den im Leben vielbeneideten und von allen Gebildeten bewunderten und gefeierten Künſtler hat nach dem Tode die Kritik ſcharf, teilweiſe ſogar ungerecht beurteilt. Die Geſchichtsmalerei, deren glänzendſter Vertreter — nicht nur in Frankreich — Delaroche war, hat in den letzten Jahrzehnten ihre frühere Anziehungskraft faſt völlig verloren, ein Schickſal, das ſie mit der hiſtoriſchen Poeſie teilt. Doch auch die unmittelbare Lebendigkeit der Auffaſſung vermißt man heute bei ihm. Dieſer Mangel hängt mit der peinlich ſorgfältigen Vorbereitung jeder Kompoſition zuſammen. Dem erſten Entwurf folgte eine Skizze in Waſſerfarben, dann wurde mit Hilfe von kleinen Wachsfiguren die Gruppierung und die Verteilung von Licht und Schatten ſtudiert, und erſt nachdem jede Geſtalt nach allen Seiten hin, in Ausdruck, Haltung, Koſtüm uſw. gründlich durchgearbeitet war, begann die Malerei auf der Leinwand. Dennoch bleibt Delaroches während der Juliregierung aufs höchſte angeſpannte Tätigkeit bedeutſam. Der Vergleich mit den zahlreichen Hiſtorienmalern, die neben und nach ihm auftraten, ein Gang durch das von Louis Philipp gegründete Verſailler Muſeum, wo hunderte, die Großtaten der Herrſcher und des Volkes ſchildernde Gemälde an den Wänden prangen, rechtfertigen am beſten das Urteil, das Delaroche an die Spitze der ganzen großen Künſtlergruppe ſtellt. Verdienſtvolle Leiſtungen haben noch viele andere Maler aufzuweiſen, ſo Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), der ſchon in den zwanziger Jahren mit hiſtoriſchen Bildern auftrat und beſonders durch die „Bartholomäusnacht“ und das „Religionsgeſpräch von Poiſſy“ (Abb. 93) ſeine dramatiſche Begabung und ſeine Kunſt lebendiger Charakteriſtik offenbarte. Namen von gutem Klang beſitzen ferner unter anderen Eugène Dévéria (1805—1865), der in Deutſchland geborene Charles Steuben (Baron

95. Macbeth und die drei Hexen, von Th. Chaſſériau.

Karl von Steuben; 1788—1856), Léon Cogniet (1794—1880), deſſen „Bethlehemitiſcher Kindermord" den Beſchauer in die höchſte Spannung zu verſetzen ſucht. Aber alle dieſe Künſtler überragt Delaroche durch die Fülle ſeiner Werke und ihre Popularität.

In den erſten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon" hiſtoriſche Bilder des Künſtlers. Es folgten faſt unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Totenbette, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die ſich ängſtlich aneinander ſchmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die Mörder nahen, die Hinrichtung der Jane Grey, die ihr jugendlich anmutiges Haupt bereits auf den Block legt, Graf Strafford, der auf dem Wege zum Schafott noch den Segen des Erzbiſchofs Laud empfängt, und die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guiſe (Abb. 94). In der dramatiſchen Szenierung erſcheint dies letztgenannte Werk den beſten ſeiner hiſtoriſchen Gemälde gleich, in der Kraft des Kolorits übertrifft es die meiſten.

Im Jahre 1837 fiel Delaroche eine Aufgabe zu, die ihn aus dem Kreiſe des realiſtiſch behandelten Geſchichtsbildes der hiſtoriſchen Allegorie in die Arme führte: es galt, das Halbrund des Saales in der Ecole des beaux arts, in dem die jährliche Preisverteilung ſtattfand, mit einem großen dekorativen Wandgemälde zu ſchmücken. Die figurenreiche Kompoſition, die er dafür entwarf, hat auf Jahrzehnte hinaus den Künſtlern aller Länder bei ähnlichen Gelegenheiten als Muſter und Vorbild gedient. Er entbot die berühmteſten Künſtler aller Zeiten von Apelles bis Correggio auf ſein Bild, geſellte ihnen die Repräſentanten der vier Weltalter der Kunſt zu und gruppierte ſie alle vor der Halle eines ioniſchen Tempels, wo ſie, in Beziehung zu den lebenden Perſonen des Saales gebracht, der Preisverteilung dort unten ihre Weihe geben ſollten. Der „Hémicycle" war einer der größten Erfolge Delaroches und galt als ſein Hauptwerk; freilich iſt ſein Ruhm durch die kritiſche Nachprüfung der ſpäteren Zeit ſtark vermindert worden.

Digitized by Google

96. Marſchall Moncey an der Barrière von Clichy, von E. J. Horace Vernet. Paris, Louvre.

In den letzten Jahren neigte Delaroche zu religiöſen Darſtellungen. Er begann ohne äußeren Auftrag eine Reihe von kleinen Paſſionsbildern zu malen: Maria auf dem Heimwege von Golgatha, Maria am Fuße des Kreuzes, das Begräbnis Chriſti, Jeſus auf dem Ölberg uſw. Es ſind lauter lyriſche Stimmungsbilder, ebenſo wie die „junge Märtyrerin", die er 1855 auf dem Krankenlager erſann und als die „traurigſte, aber zugleich heiligſte" ſeiner Kompoſitionen bezeichnete. Der Neigung zu hiſtoriſchen Schilderungen wurde Delaroche aber auch in den ſpäteren Jahren nicht gänzlich untreu. Nur änderte er die Stoffwelt. Er folgte dem Zuge der öffentlichen Meinung, befreundete ſich mit der Napoleonslegende und erfüllte ſeine Phantaſie mit den Geſtalten der Revolutionszeit. Auch jetzt zeigte er im Gegenſatz zu den Romantikern, denen die kühn ankämpfenden, poſitiven Leidenſchaften am verſtändlichſten waren, den Hang, die paſſiven Empfindungen, die Reſignation, das Dulden und Tragen des herben Schickſals zu verherrlichen. Es iſt für ſeine Anſchauungsweiſe bezeichnend, daß ihm unter den Napoleonsbildern die Schilderung des Kaiſers, der in Fontainebleau die Nachricht von dem Einzug der Alliierten in Paris empfängt (Leipziger Muſeum), am beſten gelang. Kotige Stiefel haben wir ſeitdem beſſer malen gelernt; von bleibendem großen Eindruck bleibt aber die Geſtalt des gebrochenen Mannes, der erſchöpft in den Stuhl geſunken iſt und plötzlich das Werk ſeines Lebens zertrümmert ſieht.

Delacroix genoß die reichſte Anerkennung in einem engen Kreiſe der Fachkünſtler. Die gebildete Welt hatte für Delaroche das größere Verſtändnis und die höchſte Bewunderung. Ein dritter Künſtler jener Zeit, Théodore Chaſſériau (1819—1856), hat lange um die Anerkennung ringen müſſen, die er verdiente, und die ihm in vollem Maße erſt faſt fünfzig Jahre nach ſeinem Tode, auf der Weltausſtellung von 1900, zuteil geworden iſt. Jetzt erſt erkannte

Digitized by Google

man die farbige Schönheit von Chaſſériaus Orientbildern, die Kraft und Energie ſeiner Porträtmalerei, die ſeltſam moderne Auffaſſung und das koloriſtiſche Raffinement ſeiner religiöſen und mythologiſchen Gemälde, in denen er als ein Vorläufer Guſtave Moreaus erſcheint (Abb. 95). Hätte man aber in den zwanziger und dreißiger Jahren durch allgemeine Volksabſtimmung feſtſtellen laſſen, welchem Maler die Palme gebühre, kein Zweifel, daß ſie Emile Jean Horace Vernet (1789—1863) zugewieſen worden wäre. Seine Werke huldigten der mächtigſten aller Volksleidenſchaften, die namentlich in der franzöſiſchen Nation den tiefſten Grund gefaßt hatte, der Kriegsluſt und dem Kriegsruhm (Abb. 96). Um ſeine Bilder zu begreifen und zu genießen, bedurfte es keiner Erhebung und Anſpannung des Geiſtes, keines Eindringens in fremde Gedankenkreiſe; ſie geſtatten das Verweilen in den gewohnten Anſchauungen und Neigungen, verleihen ihnen ſogar Glanz und Anſehen. Das Gebiet Vernets beſchränkt ſich nicht auf die Darſtellung des Soldatenlebens und militäriſchen Großtaten. Ein längerer Aufenthalt in Rom bot ihm Anſtoß zu mannigfachen Schilderungen aus Italiens Vergangenheit und Gegenwart. Er malte das bekannte Bild: Raffael und Michelangelo am vatikaniſchen Hofe, ferner die Prozeſſion des Papſtes, den Kampf päpſtlicher Dragoner mit Räubern, die Beichte des Räubers und anderes. Eine Reiſe im Orient machte in ihm die bibliſchen Erinnerungen wieder lebendig und reizte ihn zur Wiedergabe altteſtamentariſcher Geſtalten in arabiſchem Gewande. Auch hiſtoriſche Bilder und Porträts zählt der Katalog ſeiner Werke in größerer Zahl auf. Vernets wahre Heimat aber bleiben ſeine Soldatenbilder und Schlachtengemälde.

Vierzehn Tage vor dem Sturm auf die Baſtille geboren, erſcheint Horace Vernet als das rechte Kind der Revolutionszeit und der napoleoniſchen Periode. Daß er den Pinſel zur Hand nahm, lag in der Familientradition. Die Malerdynaſtie der Vernet darf ſich eines Alters von zweihundert Jahren rühmen. Daß das militäriſche Leben und Treiben ſeine Phantaſie erfüllte, erklärt die Richtung der Zeit und ſein perſönliches Temperament, das ihn auch 1814 einige Tage die Muskete in die Hand nehmen ließ. In den Jahren der Reſtauration trieb er, vielleicht ohne es zu wollen, mit ſeinem Pinſel Politik. Der napoleoniſche Soldat, von der öffentlichen Meinung vergöttert, von der Regierung mit Mißtrauen angeſehen, wurde der Held zahlreicher Darſtellungen. In noch höherem Maße als die Schilderung großer Schlachten feſſelten das allgemeine Intereſſe die einfachen, genreartig behandelten Szenen, die das Schickſal des einzelnen Soldaten, die gute Kameradſchaft mit ſeinem Pferde, dem Regimentshunde uſw. erzählen und nebenbei auf den Undank der Bourbons gegen die große Armee anſpielen. Wie ſo viele andere Künſtler, wie namentlich Auguſte Raffet (1804—1860, Abb. 97), der geiſtvollſte Schilderer der franzöſiſchen Troupier, benutzte Vernet die Lithographie, um ſeine Kompoſitionen in den weiteſten Kreiſen zu verbreiten. Ungern wurden von der Regierung auch die Bilder geſehen, die den Herzog von Orleans verherrlichten. Vernet wurde förmlich der Hausmaler des Herzogs, und als dieſer den Thron beſtieg, mit Aufträgen von der neuen Regierung überhäuft, deren Erfüllung nur ſeiner erſtaunlich ſchnell malenden Hand möglich war. Die Technik eines Gefechts, wie die Truppen zum Kampfe aufmarſchieren, in der Schlacht ſich bewegen, die verſchiedenartigen Gefechtsformationen verſtand Vernet unübertrefflich, nicht minder ſicher beherrſchte er die Einzelerſcheinung des Soldaten. Auf das genaueſte wußte er den Platz der ſchmalſten Litze und des kleinſten Knopfes anzugeben, die „reglementmäßige Adjuſtierung“ zu zeichnen. Dieſe vielbewunderte Detailkenntnis — ſie mag wohl mit dazu beigetragen haben, dem Künſtler die Gunſt des Kaiſers Nikolaus, dieſer großen Autorität auf dem Paradeplatze und Exerzierfelde, zu erwerben — verleiht unleugbar den Bildern Vernets den Reiz lebendiger Naturwahrheit. Der erſte Eindruck wirkt in der Regel verblüffend. Der Beſchauer erſtaunt über den klaren Blick und das umfaſſende Gedächtnis des Künſtlers, der auch das Kleinſte nicht

97. Der alte Soldat, von A. Raffet.

98. Heimkehr des Soldaten, von H. Bellangé. Leipzig, Städt. Museum.

Digitized by Google

99. Die letzten Patronen, von A. de Neuville.
(Nach einer Gravüre von Goupil & Cie., Berlin)

vergißt und ſich in der Soldatenwelt offenbar ganz heimiſch fühlt. Der Eindruck hält aber nicht vor. Das Merkmal des vollendeten Kunſtwerks, daß die wiederholte Betrachtung immer neue anziehende Züge an ihm erſchließt, trifft faſt niemals zu. Es bleibt bei der Bewunderung der exakten Wiedergabe des gewöhnlichen Soldatentreibens.

Horace Vernet iſt der berühmteſte, aber nicht der einzige Vertreter der Schlachtenmalerei und des Soldatenbildes. Neben ihm hatten N. T. Charlet (1792—1845) und Raffet mit dem größten Erfolge beſonders die humoriſtiſchen Seiten des Soldatenlebens gezeichnet. Einen ernſteren Ton ſchlug gewöhnlich Hippolyte Bellangé (1800—1866) an, deſſen Schilderungen aus dem Soldatenleben mehr durch die treffliche Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten als durch die maleriſche Haltung in weiteren Kreiſen Beifall fanden (Abb. 98). In der jüngeren Generation tat ſich zunächſt Iſidore Pils (1813—1875) hervor, dem der Krimkrieg zahlreiche Motive der Schilderung darbot. Seit dem Ende der ſechziger Jahre aber haben vor allem zwei Künſtler die öffentliche Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen und das glänzendſte Lob empfangen: Alphonſe de Neuville (1836—1885), vortrefflich in der Wiedergabe des wild leidenſchaftlichen Kampfelements (Die letzten Patronen, Abb. 99), und ſodann Edouard Detaille (geb. 1848), ein Schüler Meiſſoniers, der wie ſein Meiſter ein Virtuoſe in der Kunſt iſt, die Dinge groß zu ſehen und klein zu zeichnen, und trotz der winzigen Dimenſionen ſeine Geſtalten mit epigrammatiſcher Schärfe charakteriſiert. Daß bei den jüngſten Soldatenmalern an die Stelle des gemütlichen Humors ein herber Ernſt und eine gewiſſe Bitterkeit der Empfindung getreten iſt und der Feind mit geringer Gerechtigkeit behandelt wird, kann nicht Wunder nehmen. Die parteiiſche Auffaſſung vermindert nicht die künſtleriſchen Verdienſte der Genannten, beſonders als Zeichner hervorragender Männer.

Digitized by Google

6. Ingres und die Wiederbelebung der klaſſiſchen Richtung.

Die Pariſer Weltausſtellung von 1855 bereitete den Kunſtfreunden eine merkwürdige Überraſchung. Einſtimmig wurde von der Kritik wie von der öffentlichen Meinung als der größte Meiſter des Landes und des Zeitalters ein Künſtler proklamiert, von dem bis dahin die Fremden und Laien ſich nur eine dunkle Vorſtellung gemacht und ſelbſt die Einheimiſchen und viele Fachleute nur mit kühl gemeſſener Achtung geſprochen hatten. Ein Schüler Davids, ein Greis von 75 Jahren, Jean Auguſte Dominique Ingres (1780—1867), trug die Palme davon und feierte die höchſten Triumphe. Bis zu ſeinem zwölf Jahre ſpäter erfolgten Tode genoß er unbeſtritten die Ehren des erſten Malers von Frankreich. Kehrte die franzöſiſche Kunſt zu ihrem Ausgangspunkt zurück, war die mit ſo großem Pomp in Szene geſetzte Reform der Malerei durch die Romantiker zu den verlorenen Liebesmühen zu rechnen und kam wirklich Davids Schule wieder in Aufnahme? Von den zwei Lieblingsſätzen Ingres' paßte wohl der eine: „Die Zeichenſchule iſt die einzig richtige Malerakademie", zur Richtung Davids; der andere dagegen: „Chi sa copiare, sa fare", offenbart eine ſtarke Abweichung von den Lehren ſeines Meiſters. Ingres war keineswegs ein ſtarrer Anhänger der älteren klaſſiſchen Schule. Schon ſeine vorzügliche muſikaliſche Begabung deutet darauf, daß ſeine Phantaſie noch anderen als den ſtreng plaſtiſchen Formenkreiſen zugänglich war. Ihn zeichnete überhaupt eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für die verſchiedenartigſten Gedankenwelten und mannigfachſten künſtleriſchen Reize aus, und ihn unterſchied von David die feſte Überzeugung, daß ſich nicht die Kunſt auf Kunſt pfropfen laſſe, der Maler nicht auf die ſtatutariſche Schönheit ſeiner Geſtalten das ausſchließliche Gewicht legen dürfe, vielmehr von dem Naturſtudium ausgehen und dieſes zur Grundlage nehmen müſſe. Das Zeichnen — nahezu 1500 Blätter wurden in ſeinem Nachlaß gefunden — blieb allerdings ſeine Hauptſtärke (Abb. 100), die lineare Schönheit betonte er in jeder Kompoſition, aber er war nicht blind für feinere und beſondere Farbenwirkungen und ſtellte ſie in einigen Werken offen in den Vordergrund. Dadurch war er zu einer vermittelnden Rolle in der Kunſtentwicklung vortrefflich geſchaffen und konnte, nachdem die ſchroffen Gegenſätze bis zur Erſchöpfung ſich bekämpft hatten, mit ſeiner Richtung ſiegreich durchdringen.

Ingres wurde 1780 in Montauban geboren und zuerſt von ſeinem Vater, der ſelbſt die Kunſt trieb, unterrichtet. Im Jahre 1796 kam er in Davids Atelier und lernte hier das gründliche, genaue Zeichnen, das ihm vor den Romantikern einen ſo großen Vorſprung gab und bei der Achtung der franzöſiſchen Künſtler vor einer korrekten, feſten Zeichnung den Einfluß auf die jüngere Generation ſicherte. Obſchon er bereits 1801 den römiſchen Preis gewonnen hatte, trat er doch die Reiſe nach Rom der erſchöpften Staatsmittel wegen erſt nach fünf Jahren an. Wie eine Offenbarung erſchienen ihm in Rom Raffaels Werke, die er eifrig ſtudierte, auch kopierte und deren Einfluß ſich in ſeinen Werken wiederholt deutlich zeigt. Bereits in dieſer erſten römiſchen Periode entwarf Ingres mehrere Kompoſitionen, an die er erſt am Abend ſeines Lebens die letzte Hand legte, z. B. Venus Anadyomene und Oedipus vor der Sphinx. Dieſes Zurücklegen und Wiederaufnehmen älterer Kompoſitionen, die öftere Wiederholung eines Bildes (natürlich mit einzelnen Veränderungen) ſind für die ruhig bedächtige, ſich ſtets gleichbleibende Natur des Mannes charakteriſtiſch. Denn auch das muß betont werden, daß Ingres ſchon frühzeitig die Vielſeitigkeit ſeiner künſtleriſchen Natur offenbarte. Die mannigfachen Richtungen, die er einſchlug, ſind nicht als Entwicklungsſtufen, die ſich ablöſen, aufzufaſſen; ſie ſchwebten bereits in ſeinen jungen Jahren ſeiner Phantaſie mit merkwürdiger Klarheit vor und hielten ſich ſchon damals das Gleichgewicht. Beinahe für jeden Bilderkreis, den Ingres verkörperte, laſſen ſich aus früheren und ſpäteren Jahren Beiſpiele nachweiſen. Dem Kultus des Nackten huldigte

100. Bildniszeichnung, von J. A. D. Ingres.
(Nach Gazette des Beaux-Arts)

er in der Venus Anadyomene, in der Odaliske, die ſich von einer Sklavin mit Muſik die Langeweile vertreiben läßt, und in der Quelle, der köſtlichſten Schöpfung ſeines Greiſenalters (1856, Abb. 101). Dies Bild überragt an Wohllaut der Linien, an zarter, trotz des dünnen, lichten Farbenauftrages vollendeter Rundung des Körpers die älteren Bilder, aber der Grundton klingt doch ſchon in den Werken der Jugendperiode deutlich an. Porträts beſitzen wir ebenfalls aus jedem Jahrzehnt ſeines Wirkens in großer Zahl und von gleicher Güte. Verriete es nicht die Tracht und bezeugten es nicht Urkunden, ſo würde man nimmermehr glauben, daß zwiſchen dem Bildnis der Madame Devaucay (1807 gemalt) und jenem der Madame d'Haussonville (1845) beinahe vier Jahrzehnte lagen. Die ſcheinbar nachläſſige, in Wahrheit aber ſorgfältig ausgeſuchte Stellung, die Schönheit der Umriſſe, die Feinheit der Modellierung feſſeln in beiden Fällen den Beſchauer mit gleicher Stärke. Eher könnte man bei den zahlreichen männlichen Porträts die erſten Jahre nach 1830 als einen Höhepunkt ſeiner Kunſt auffaſſen. In dieſe Zeit fallen die berühmten Bildniſſe Bertins und des Grafen Molé.

Ingres brachte einen großen Teil ſeines Lebens außerhalb der Heimat zu. Sein erſter Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) währte beinahe zwei Jahrzehnte. Zum zweitenmal ging er (1834—1841) nach Rom, um dort die franzöſiſche Akademie zu leiten. Die lange Abweſenheit von Paris hielt ihn von der unmittelbaren Teilnahme an den Kämpfen der verſchiedenen Kunſtparteien fern, ſie entfremdete ihn aber durchaus nicht dem geiſtigen Leben der Franzoſen und den mannigfachen Wegen, welche die nationale Phantaſie einſchlug. Es gehört vielmehr zu den wichtigſten Zügen ſeiner Natur, daß er, die kommenden Bewegungen auf dem Kunſtgebiet gleichſam vorahnend, ſtets, ehe noch eine neue Strömung in Frankreich ſich Bahn brach, ſie in einzelnen Werken abſpiegelte.

101. Die Quelle, von J. A. D. Ingres. Paris, Louvre.

In einer Zeit, in der die Koloriſtenſchule in Frankreich ſich noch gar nicht regte, lange bevor F. M. Granet (1775—1849) mit ſeinen Interieurdarſtellungen alle Welt entzückte, ſchuf Ingres das Bild: Päpſtlicher Gottesdienſt in der Sixtiniſchen Kapelle (1814), deſſen Wirkung ausſchließlich auf dem reizenden Farbenſpiel beruht. In der Wiedergabe genremäßiger Szenen aus der franzöſiſchen Geſchichte, in der Schilderung hiſtoriſcher Anekdoten ſchritt er den übrigen Künſtlern weit voran. Schon 1814 malte er den ſpaniſchen Geſandten Don Pedro di Toledo, der in der Louvregalerie das glorreiche Schwert Heinrichs IV. küßt, einige Jahre ſpäter Heinrich IV., wie er vom ſpaniſchen Geſandten überraſcht wird, während er mit ſeinen Kindern ſpielt, und das farbenreiche Bild, in dem Philipp V. dem Marſchall Berwick das goldene Vließ überreicht. Den Romantikern eilte Ingres mit ſeiner Franceſca da Rimini (1819) voran und bewies damit, daß er gerade ſo gut wie ſie ätheriſche Geſtalten zeichnen und der Empfindung die volle Naturwahrheit opfern

102. Das Gelübde Ludwigs XIII., von J. A. D. Ingres.

könne. Noch war das orientaliſche Stoffgebiet nicht entdeckt, als Ingres die ruhende Odaliske malte. So offenbart er ſich als ein wahrer Pfadfinder der modernen franzöſiſchen Kunſt. Und dieſer Biegſamkeit der Phantaſie, dem hochentwickelten Feingefühl für alle Regungen des Kunſtlebens dankt es Ingres, daß ſeine Wirkſamkeit ſo viele Schulen überdauerte, ſeine Werke niemals veralteten.

Blieb Ingres, auch wenn er in Italien weilte, im Geiſte mit der franzöſiſchen Kunſt verbunden, ſo übte doch die Abweſenheit von dem großen Sammelplatz der Künſtler und Kunſtfreunde auf ſeine perſönliche Stellung üblen Einfluß. Er entſchloß ſich daher 1824 zur Rückkehr und brachte ein großes, für ſeine Vaterſtadt beſtimmtes Altargemälde, das Gelübde Ludwigs XIII. (Abb. 102) mit, das bei ſeiner Ausſtellung im „Salon" den Künſtler über beide ſich damals leidenſchaftlich bekämpfende Parteien erhob und die Romantiker zu noch feurigerem Lobe hinriß als die Klaſſiker. Von gleicher Bedeutung wie dieſes Bild iſt das zehn Jahre ſpäter vollendete Martyrium des heiligen Symphorian. Wie im Triumph ſchreitet der Heilige mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Haupt dem Tode entgegen. Auf den Gegenſatz zwiſchen dem begeiſterten Heiligen und den trotzigen, muskelſtarken Liktoren hat Ingres die Wirkung der Szene gebaut. Die einſt ebenſo berühmte „Apotheoſe Homers" kann nicht die gleiche Bedeutung beanſpruchen wie dieſe Werke.

Ingres übte auf das jüngere Künſtlergeſchlecht einen ſtarken Einfluß. Weder Delaroche noch Delacroix haben eine Schule begründet, zahlreiche Schüler ſammelten ſich dagegen um den Vertreter des Idealismus. Sowohl der Kultus des Nackten, der in der ſpäteren franzöſiſchen Malerei ſo ſehr vorherrſchte, wie die ſogenannte archäologiſche Richtung, das antike Sittenbild, die Verherrlichung des griechiſchen und römiſchen Privatlebens, müſſen auf Ingres zurückgeführt werden. Seine Stratonike (1839), die Schilderung der Szene, wie der kranke ſyriſche Königsſohn unwillkürlich ſeine Liebe zu ſeiner Stiefmutter kundgibt, bildet das Anfangsglied einer großen Reihe ähnlicher Darſtellungen.

Auch Künſtler, die nicht unmittelbar zu Ingres' Schülern gehörten, danken ihm zahlreiche Anregungen. Am ſtärkſten äußerte ſich ſein Einfluß auf dem Gebiet der religiöſen Malerei. Unmittelbar aus ſeiner Schule ging Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) hervor, eine der liebenswürdigſten Perſönlichkeiten und zugleich einer der beſten Meiſter der franzöſiſchen

103. Heilige Büßerinnen, von J. H. Flandrin. Aus dem Fries in St. Vincent de Paul.
(Nach Louis Flandrin, Hippolyte Flandrin. Paris 1902)

Künſtlerſchar. Im Kreiſe der monumentalen Kirchenmalerei macht ihm in Frankreich niemand den erſten Rang ſtreitig, ſo zahlreiche und tüchtige Künſtler — ungleich tüchtiger als im Durchſchnitt die religiöſen Maler Deutſchlands — ſich auch auf dieſem Felde erprobt haben. Als Sieger im Wettſtreit um den großen Künſtlerpreis kam Flandrin 1832 nach Italien, wo er, den Lehren ſeines Meiſters getreu, die Cinquecentiſten, dann aber auch die ältere chriſtliche Kunſt ſtudierte. Daß er dabei das Zeichnen und Malen nach der Natur nicht vernachläſſigte, iſt bei einem Schüler Ingres' ſelbſtverſtändlich. Sein erſtes monumentales Werk ſchuf er 1841 für die Kirche St. Severin in Paris. Bedeutender ſind die Fresken, die er im Chor der alten Kirche St. Germain des Prés malte, beſonders der Einzug Chriſti in Jeruſalem und der Weg nach Golgatha. In einfachen großen Zügen ſchilderte er den Kern der Handlung und verſtärkte dadurch ihren Eindruck. Nur auf ſolche Weiſe, glaubte er mit Recht, könne der ideale Charakter der religiöſen Malerei erhalten

104. Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, von L. Robert.

Digitized by Google

werden. Flandrins höchſte Leiſtung aber bleibt der Doppelfries in St. Vincent de Paul (Abb. 103). Die Kirche war von Hittorff nach dem Muſter einer altchriſtlichen Baſilika gebaut worden. Der Gedanke lag nahe, auch bei ihrer maleriſchen Ausſchmückung auf ein altchriſtliches Vorbild zurückzugehen. In der Tat empfing Flandrin die äußere Anregung zu ſeinem Werke von den Moſaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Trotzdem bleibt das Werk ſeine perſönliche Schöpfung; bei aller gemeſſenen Ruhe des Ausdrucks und der Bewegung durchzuckt doch alle Geſtalten eine tiefe innere Bewegung und warme Empfindung. Über den beiden Säulenreihen, die das Mittelſchiff tragen, ziehen die Scharen der Heiligen, rechts die Männer, links die Frauen, in heiliger Andacht dem Altar zu. Die Bilderreihen nehmen in der Architektur der Kirche die Stellung eines Frieſes ein. Den Charakter eines Frieſes hat ihnen auch der Künſtler gewahrt, dabei aber Bedacht darauf genommen, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch die Kontraſte der Gruppen die plaſtiſche Strenge, die leicht bei einer Frieskompoſition beſtimmend wirkt, zu mildern.

105. Amor und der Schmetterling, von D. A. Chaudet.

Ingres war nicht der einzige Schüler Davids, der trotz dem Banne, der auf des Meiſters Kunſtweiſe laſtete, eine tonangebende Rolle ſpielte. Man muß eben bei David die künſtleriſche Tätigkeit und die Lehrwirkſamkeit auseinanderhalten. Sein Schaffen verlor nach dem Siege der Romantiker ſeine Bedeutung; dagegen ruhte ſeine Lehrmethode auf ſo geſunder Grundlage, daß ſie ſich fruchtbar erwies und große Erfolge ſicherte, auch wenn die Schüler eine andere Bahn einſchlugen. Man kann ſich kaum einen ſchrofferen Gegenſatz denken als den zwiſchen Davids und Leopold Roberts Werken. Dort herrſchen die berühmten Helden des Altertums, hier werden uns namenloſe Figuren des modernen italieniſchen Volkslebens vorgeführt; dort iſt die Abſicht auf plaſtiſche Wirkung der einzelnen Geſtalten gerichtet, hier wird auch auf die maleriſche Stimmung großes Gewicht gelegt. Und dennoch dankt Leopold Robert (1794—1835) ſeine Erfolge zu nicht geringem Teile der Davidſchen Schule. Robert wurde in der Schweiz (Chaux-de-Fonds) geboren, ging aber wie ſo viele Künſtler der Weſtſchweiz nach Paris, um hier ſeine Facherziehung zu vollenden. Im Jahre 1818 wanderte er nach Rom und blieb bis zu ſeinem vorzeitigen Ende (er nahm ſich ſelbſt in Venedig das Leben) faſt ausſchließlich in Italien. Die Briganten, die damals die Phantaſie der Maler und Muſiker erfüllten, regten auch ihn zu zahlreichen Schilderungen an. Aber je länger Robert in Italien weilte, deſto tiefer wurde er von der Schönheit des Natur-

Digitized by Google

volkes ergriffen und von der Überzeugung durchdrungen, daß ſich auch in einfachen Volksſzenen die hiſtoriſche Größe der Nation, der wunderbar reiche Charakter des Landes widerſpiegle. Die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feſte der Madonna dell' Arco führt uns in den Frühling und nach Neapel (Abb. 104). Die Ankunft römiſcher Schnitter in den pontiniſchen Sümpfen verſetzt uns in den Sommer, die Ausfahrt der Fiſcher von Chioggia in den Winter und nach Venedig. Nicht der beſonderen maleriſchen Kunſt danken die Bilder ihre große Anziehungskraft. Einzelne Figuren heben ſich ſilhouettenartig vom Hintergrunde ab, die Farbenkontraſte ſtehen unmittelbar nebeneinander, die Lokaltöne erſcheinen nicht wirkſam gedämpft. Aber die wohlabgewogene Kompoſition der Gruppen, die ſichere Zeichnung der Geſtalten, deren Haltung und Bewegung

106. Die Nymphe Salmacis, von Fr. Boſio.

die Zeitgenoſſen an die Formen des klaſſiſchen Altertums erinnerten, ließen dieſe Mängel vergeſſen. Der Maler, der ſich nach Robert am meiſten in das italieniſche Volksleben vertieft hat, Erneſt Hébert (1817—1908), bildete den ſchwermütigen Ton ſeiner Schilderung bis zum Krankhaften aus. Daß er im Vergleich mit Robert die Volkstypen weniger ſorgfältig auswählt, der unmittelbaren Wirklichkeit näher tritt, erſcheint nicht als bloßer Zufall oder Eigentümlichkeit nur des einen Künſtlers. Die franzöſiſche Malerei tat überhaupt den gleichen Schritt. Sie ließ, durch das Vorbild Ingres' angefeuert, einem idealen Zug in ihren Schöpfungen willig Raum, miſchte ihm aber ſtärkere ſinnliche Reize bei und verſchmähte realiſtiſche Elemente nicht, um die Darſtellungen wirkungsvoller zu geſtalten.

Der Kampf zwiſchen Romantikern und Klaſſikern war im Kreiſe der Malerei jahrelang mit gewaltiger Leidenſchaft geführt worden. Auf dem Gebiete der Plaſtik vollziehen ſich die

künſtleriſchen Wandlungen ungleich friedlicher. Die franzöſiſche Skulptur hatte ſich vor der Revolution, wie Jean Antoine Houdons (1741—1828) prächtige Porträtbüſten zeigen, lange nicht ſo weit von der Natur und Wahrheit entfernt wie die Malerei, daher keine ſo heftige Reaktion hervorgerufen. Auch hier war dann ſeit dem Schluß des achtzehnten Jahrhunderts die klaſſiſche Richtung zur Herrſchaft gelangt, das Studium der Antike aber niemals ſo ausſchließlich wie in der Schule Davids zur Richtſchnur genommen worden. Die nicht geringe techniſche Begabung der meiſten franzöſiſchen Bildhauer lockte zu ſtärkerer Betonung der äußeren ſinnlichen Wirkung, die zahlreichen Porträtaufgaben führten das Auge immer wieder zur Natur zurück. Unter den älteren Vertretern des Klaſſizismus ragen insbeſondere Denis Antoine Chaudet (1763—1810), François Boſio (1769—1845), Jean Pierre Cortot (1787 bis 1843) und Philippe Henri Lemaire (1798 bis 1880) hervor. Sie fanden bei den monumentalen Bauten, die in der Napoleoniſchen Zeit und in der Reſtaurationsperiode errichtet wurden, eine umfaſſende Beſchäftigung. In der Chapelle expiatoire (an der Stelle, wo angeblich Ludwig XVI. und Marie Antoinette begraben worden) waren Boſio und Cortot tätig; Chaudet ſchuf für das Pantheon das große Relief des ſterbenden Kriegers; Lemaire ſchilderte im Giebelfeld der Madeleine das Jüngſte Gericht. Mehr zierlich-gefällig als ſchön, an Canova eher erinnernd als an Thorwaldſen, ſind die mythologiſchen Darſtellungen, die aus dieſem Kreiſe ſtammen, wie Chaudets Amor, der mit einem Schmetterling ſpielt (Abb. 105), und Boſios Nymphe Salmacis (Abb. 106). Eine Zeitlang fand der aus Genf ſtammende James Pradier (1792—1852) mit ſeinen ſinnlich reizenden, aber durchaus ſeelenloſen weiblichen Geſtalten, die er Pſyche, Venus uſw. nannte, großen Beifall. Zur Zeit der Julidynaſtie zählte Pradier zu den angeſehenſten Künſtlern Frankreichs, zu den geſuchteſten Lehrern. In der Tat gingen aus ſeiner Werkſtatt, da er die techniſche Seite ſeiner Kunſt vortrefflich verſtand, viele tüchtige Bildhauer hervor, ſeine Werke ſelbſt können ſich keiner dauernden Lebenskraft rühmen. Es war ein glücklicher Griff und zugleich die einzige Rettung aus der pſeudo-klaſſiſchen Manier, als François Rude (1784—1855) und Francisque Duret (1804—1865) aus dem naiven Volksleben ihre Motive holten und ebenſo wie Leopold Robert die unverfälſchten Nationaltypen Italiens verherrlichten. Sie brachten die Genreſkulptur in Höhe, der ſeitdem in Frankreich zahlreiche Bildhauer mit großem Erfolg huldigten. Duret kam aus Boſios und Guérins Schule, errang ſchon mit achtzehn Jahren den erſten Preis und hielt ſich (ſeit 1824) längere Zeit in Italien auf. Mit dem neapolitaniſchen Tarantellatänzer (1833), dem 1839 der „Improviſator" folgte, trat er in die erſte Reihe der franzöſiſchen Plaſtiker. Das lebendige mimiſche Spiel, der ſprechende Ausdruck, den alle Gliedmaßen in ihrer Bewegung kundgeben, erregte allgemeine Bewunderung. Mimiſche Studien gehörten überhaupt zu den Lieblingsbeſchäftigungen des Künſtlers. Duret führte ſeine Arbeiten mit Vorliebe in Bronzeguß aus, doch hat er auch in Marmor (Viktorien

107. Ludwig XIII.
von Fr. Rude. Dampierre.
(Phot. Braun & Cie.)

im Louvre, die Statue Chateaubriands in Verſailles, Rachel als Phädra, ſein letztes Werk, im Théatre français) bedeutende Werke geſchaffen. In ähnlichem Geleiſe bewegte ſich Rude in ſeinem neapolitaniſchen Fiſcher, der mit einer Schildkröte ſpielt (1833). Auch hier iſt die Bewegung ganz treu der Natur abgelauſcht und das glückliche Daſein eines bedürfnisloſen, ſelbſtzufriedenen Menſchen treffend geſchildert. Für die Wiedergabe leidenſchaftlicher, heftig bewegter Charaktere, wie er ſie z. B. in ſeinem Relief „Ausmarſch der Republikaner 1792 zur Verteidigung des Vaterlandes" verſuchte, zeigt ſich Rudes Phantaſie ſpröde, dagegen hat er in ſeinem (in Silber gegoſſenen) Ludwig XIII. in Dampierre (Abb. 107) eine der vollendetſten hiſtoriſchen Koſtümfiguren geſchaffen. Die Verkörperung kraftvoll bewegter, beinahe dramatiſch agierender

108. Bonaparte, von P. J. David d'Angers.

Perſönlichkeiten gelang einem anderen Künſtler beſſer: der Spartakus des Denis Foyatier (1793—1863), zweimal, in Bronze und in Marmor, ausgeführt, gibt das Bild des finſteren, Verderben ſinnenden Verſchwörers in lebendiger Weiſe wieder. Wie ſo häufig bei modernen Künſtlern, gelang Foyatier ein ſo glücklicher Wurf niemals wieder. Dem Spartakus kommt noch die Statue des Cincinnatus (gleichfalls im Tuileriengarten aufgeſtellt) ziemlich nahe, dagegen hatte der Verſuch, den archaiſchen Stil neu zu beleben, in dem Reiterſtandbild der Jeanne d'Arc in Orleans einen ſchlechten Erfolg.

Von der Schultradition, die in Frankreich mächtiger als in irgend einem anderen Lande herrſcht, fühlte ſich verhältnismäßig noch am wenigſten Pierre Jean David (1788—1856), in Angers geboren und nach ſeinem Geburtsort gewöhnlich David d'Angers genannt, bedrückt. Ihn zeichnete überhaupt ein ſelbſtändiger, energiſcher Charakter aus. Die Unabhängig-

Digitized by Google

keit ſeines Weſens erleichterte ihm die Befreiung von den Schulfeſſeln, machte ihn für die friſche, naturwahre Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt empfänglicher. Die Grenze für lebensvolle Darſtellung zeigt ſich in ſeinen Werken weit hinausgerückt, das Maß des Ausdrucks und der Bewegung nicht durch die hergebrachten Stilgeſetze beengt. Dieſe Unabhängigkeit trug aber auch die Schuld, daß die Erkenntnis ſeiner Bedeutung ſich nur allmählich Bahn brach, daß weitere Kreiſe, die zunächſt nur Modekünſtlern huldigten, an ihm lange Zeit gleichgültig vorübergingen. Am meiſten bekannt wurde David durch die zahlreichen Porträtbüſten und Reliefs berühmter Zeitgenoſſen (Abb. 108). Doch hat er auch bedeutende monumentale Werke, z. B. die Statue Jeffersons in Waſhington, das Standbild Corneilles in Rouen (Abb. 109), das Gutenbergdenkmal in Straßburg geſchaffen. Beſonderes Intereſſe erregen ſeine Grabdenkmäler. Von den abgegriffenen allegoriſchen Darſtellungen ſieht er regelmäßig ab und läßt an ihre Stelle gern aus dem Leben geſchöpfte ſinnige Vorgänge, anſchauliche Handlungen treten. Ein junges nacktes Mädchen hat ſich auf einen Grabſtein niedergelaſſen und buchſtabiert wie zum Spiel den Namen des Verſtorbenen. Das iſt der Schmuck des Denkmals, das David zu Ehren des griechiſchen Freiheitskämpfers Markos Botzaris ſchuf. Auf dem Monument des Generals Bonchamp ſtellte er den Vendéerführer dar, wie er, zum Tode verwundet, noch die letzte Kraft benutzt, um ſeinen Scharen Schonung der Gefangenen zu befehlen. Die ſelbſtändige, auf Wahrheit und ungebundene Kraft des Ausdrucks hinzielende Art des Meiſters bekunden noch zwei andere berühmte Werke: die Marmorſtatue des „letzten Griechen" Philopömen, der mit ſtarker Hand den Pfeil aus der Schenkelwunde herauszieht (im Louvre), und das mächtige Relief im Giebelfeld des Pantheon. Das Vaterland, eine in antikem Stil gehaltene Geſtalt, von der Freiheit und der Geſchichte begleitet, reicht den großen Männern des modernen Frankreich (man bemerkt unter ihnen Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rouſſeau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, den Tambour von Marengo und andere) Lorbeerkränze.

109. Standbild Corneilles, von P. J. David d'Angers. Rouen.

David d'Angers wurde durch ſeine perſönliche Natur der realiſtiſchen Auffaſſung zugeführt. Bei einem anderen Bildhauer, dem berühmten Tierbildner Antoine-Louis Barye (1795—1875), brachte die Natur der dargeſtellten Gegenſtände dieſe Annäherung zuwege. Barye hatte als Knabe eine Handwerkererziehung empfangen: erſt mit einundzwanzig Jahren trat er in Boſios Werkſtatt ein, wo freilich ſein eigentümliches Talent geringe Nahrung erhielt. Darſtellungen der Tiere bildeten die ſchwächſte Seite der klaſſiſchen Schule. Überhaupt fand Barye in der offiziellen akademiſchen Welt zeitlebens nur wenig Anerkennung und wurde dadurch gezwungen, ſich mit dem Kunſthandwerk in Verbindung zu ſetzen, deſſen beſte Stütze und glorreichſter Vertreter er nachmals werden ſollte. Weltberühmt ſind die Pariſer Bronzen, zu denen Barye die Modelle lieferte (Abb. 111). Damit war ſein Wirkungskreis noch lange nicht erſchöpft. Außer zahlreichen Tierbildern von monumentaler Größe (der Tiger und das Krokodil, der Löwe

im Kampfe mit der Schlange, der Jaguar) ſchuf er auch größere Gruppen, unter denen Theſeus im Kampf mit dem Kentauren (Abb. 110) durch die Kühnheit der Stellungen und die lebendige Wahrheit der Bewegungen hervorragt. Theſeus iſt dem ſtürzenden Kentaur auf den Leib geſprungen, preßt ihm mit der einen Hand die Gurgel zu und ſchwingt mit der anderen die Keule, die im nächſten Augenblick zum tödlichen Schlage niederfallen wird. Daß ſelbſt Barye ſich mit

110. Theſeus und der Kentaur, von A. L. Barye.

der Modellierung einer Gruppe der drei Grazien verſuchte und in ſeiner Reiterſtatue Napoleons (in Ajaccio) zum antiken Koſtüm griff, zeigt, daß in der franzöſiſchen Plaſtik der Naturalismus von der klaſſiſchen Richtung keineswegs durch eine unüberſteigliche Scheidewand getrennt war. Auf eine Miſchung des Naturwahren mit einzelnen der klaſſiſchen Tradition entlehnten Zügen hat es in der Tat die franzöſiſche Skulptur auch in ihrer ſpäteren Entwicklung vielfach abgeſehen.

Digitized by Google

111. Dromedar und Gemſe, von A. L. Barye.

7. Der Ausgang der klaſſiſchen und romantiſchen Richtung in Deutſchland.

Der deutſchen Kunſt blieben ſowenig wie der franzöſiſchen innere Kämpfe und ſchwere Kriſen erſpart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer ſcharfgeraden Linie. Der Aufſchwung, den ſie ſeit der Berufung Cornelius' nach München und ſeit der Ausbreitung der Düſſeldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltſame Unterbrechung. Am Anfang der vierziger Jahre boten die deutſchen Kunſtzuſtände ein gar trübes und unerfreuliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meiſters es erwartet hatten. Die Künſtlerſchaft entbehrte des angeſehenen Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeſchlagene Richtung von nun an nicht weiter gepflegt werden könne; ſie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg ſie einſchlagen ſolle. In Berlin hatte ſich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, die er dort anfangs erfuhr, machten ſogar eine erfolgreiche große Tätigkeit ganz unwahrſcheinlich. Die friedlich gemütlichen Verhältniſſe, die das Leben der Düſſeldorfer Kolonie ſo fröhlich geſtaltet hatten, beſtanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Gruppen ſonderten ſich ſchärfer ab, zu den inneren künſtleriſchen Gegenſätzen traten vielfach noch konfeſſionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte ſich die Stoffwelt, insbeſondere auf dem Gebiet der Genre- und Landſchaftsmalerei. Einzelne Maler ſuchten das Intereſſe an ihren Bildern dadurch zuzuſpitzen, daß ſie auf politiſche Ereigniſſe, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge tat dieſes Karl Hübner (1814—1879) in Düſſeldorf, der in ſeinen „Schleſiſchen Webern", in ſeinem „Jagdrecht" geradezu ſoziale Probleme behandelte. Der große Erfolg des engliſchen Malers David Wilkie, deſſen Werke durch den Kupferſtich auf dem Kontinent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutſche Maler, den Darſtellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volksſitten von allgemeiner Geltung in ihnen widerzuſpiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte beſonders Münchner Künſtler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieſelben, die ihre Vorgänger, die Klaſſiker

und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie ſtudierten jetzt mit ſcharfem Auge Land und Leute, entdeckten nun, gerade wie die franzöſiſchen Maler ſeit Vernet, Schnetz und Robert, die maleriſchen Koſtüme und die mannigfachen poetiſchen Züge im Leben und Gebaren der unteren Volksklaſſen. Das italieniſche Genrebild kam auf. Bald wurden einzelne Volkstypen idealiſiert, freilich oft nur ſchön geputzte Modelle in eleganter koketter Haltung glatt gemalt (Aug. Riedel, Leop. Pollak und andere), bald das ſorgfältig beobachtete Naturleben der Italiener, ihr ländliches Treiben uns vorgeführt. Unter den Künſtlern, die das italieniſche Genrebild zuerſt bei uns einbürgerten, muß neben Theodor Weller aus Mannheim (1812—1880)

112. Morgen in einem tiroler Dorfe, von Heinr. Bürkel. Leipzig, Städt. Muſeum.

Heinrich Bürkel in München (1802—1869) hervorgehoben werden, der nicht nur wegen ſeiner Fruchtbarkeit, ſondern auch wegen der ſcharfen und ſicheren Charakteriſtik der in kleinem Maßſtabe gezeichneten Figuren (Abb. 112) Erwähnung verdient. Die Genre- und Landſchaftsmalerei, wenn ſie auch ſichtlich reicher Blüte entgegenreifte, befriedigte aber nicht vollſtändig das Kunſtintereſſe der Zeitgenoſſen. Die Hiſtorienmalerei ſchwebte ihnen als höchſtes Ideal vor. Sie meinten damit nicht mehr die monumentale Malerei, deren Stil weſentlich von architektoniſchen Geſetzen bedingt wird, ſondern dachten an farbenreiche, natürlich und lebendig aufgefaßte Einzelſchilderungen voll dramatiſcher Effekte und unmittelbar packender Wahrheit. Leider fehlten vollſtändig die Mittel, dies Ideal zu erreichen. Die in Deutſchland herrſchende Künſtlererziehung führte das techniſche Können nicht über einen mäßigen Grad hinaus, öffnete nicht den Blick auch für die feineren Einzelheiten des äußeren Erſcheinungslebens. Es wurden meiſtens nur gefärbte Kartons geſchaffen. Und dennoch war das Gefühl allgemein, daß gerade bei hiſtoriſchen

Digitized by Google

113. Kompromiß des niederländiſchen Adels, von Ed. de Biefve. Brüſſel, Königl. Muſeum.

Einzelſchilderungen ein wirkungsvolles Kolorit zur Belebung der Szene weſentlich beitrage. In dieſer allgemeinen Ratloſigkeit erſchienen zwei große belgiſche Gemälde: die „Abdankung Karls V." von Louis Gallait (1810—1887) und der „Kompromiß des niederländiſchen Adels zur Abwehr der Inquiſition" (Abb. 113) von Edouard de Biefve (1809–1882), die 1842 eine Rundfahrt durch alle größeren deutſchen Städte machten, wie eine lichte Offenbarung.

Bis dahin war die belgiſche Kunſt wenig bekannt und beachtet geweſen. Man wußte im allgemeinen, daß auch in Brüſſel und Antwerpen der franzöſiſche Einfluß und die akademiſche Richtung lange Zeit vorgeherrſcht hatten, daß aber bei einzelnen Künſtlern die Erinnerung an die großen heimiſchen Meiſter des ſiebzehnten Jahrhunderts nicht ganz verwiſcht war. Ähnlich wie die Zerſtörung der alten kölniſchen Kunſtdenkmäler in den Brüdern Boiſſerée die Begeiſterung für die deutſche Architektur und Malerei der Vorzeit geweckt hatte, ſo war auch der ehrwürdige Guillaume-Jacques Herreyns (1743—1827) durch den Anblick des vandaliſchen Treibens der belgiſchen Revolutionsmänner auf den Wert und die Schönheit der alten heimiſchen Malerwerke aufmerkſam geworden. Als Maler unbedeutend, wurde Herreyns als Ratgeber des jüngeren Künſtlergeſchlechtes deſto einflußreicher. Er hörte nicht auf, die heranwachſende Generation zum Studium der alten Niederländer aufzumuntern. Durch Berichte von Reiſenden erfuhr man ſodann, daß Herreyns' Rat auf fruchtbaren Boden gefallen war. In den Brüſſeler Ausſtellungen der dreißiger Jahre bewunderte man die Bilder eines jungen Malers, Guſtav Wappers (1803—1874), die nicht allein im Gegenſtande gern auf die heroiſche Geſchichte der Heimat zurückgingen, ſondern auch in der Farbenſtimmung, in der ungebundenen Leidenſchaft der Bewegungen das Vorbild Rubens' verrieten auch dann, wenn Wappers ſein Thema den Ereigniſſen der Gegenwart entnahm (Abb. 114). Seitdem wurde die Rückkehr zur altheimiſchen,

114. Epiſode aus dem belgiſchen Aufſtande von 1830, von Guſt. Wappers. Brüſſel, Königl. Muſeum.

durch Farbenpracht und friſche, reiche Lebendigkeit der Auffaſſung wirkſamen Kunſtweiſe das Feldgeſchrei der jüngeren Talente. Die Früchte dieſes Umſchwungs erblickte man in Gallaits und Biéſves Werken.

Die geſchilderten Vorgänge ſind an ſich nicht ergreifender Natur. Dort nimmt ein älterer Mann von einer großen Verſammlung edler Herren und Frauen Abſchied, hier drängen ſich viele Menſchen zum Unterſchreiben eines Papiers an einen Tiſch heran. Doch hat der Gegenſtand wenigſtens das Gute, daß er im Betrachter eine mächtige Gedankenreihe zwanglos anregt, ihm die glorreichen Kämpfe der Niederländer gegen ihre Unterdrücker mittelbar in das Gedächtnis zurückruft. Denn die von den Malern behandelten Ereigniſſe gehören zur Vorgeſchichte des niederländiſchen Freiheitskrieges. Viel Zeit zum Nachdenken und Erwägen ließen übrigens die beiden Bilder dem Beſchauer nicht. Überwältigend ſchien der Eindruck der Farbenzuſammenſtellung, der friſch lebendigen Darſtellung auf den ſolcher Dinge ungewohnten deutſchen Kunſtfreund, und ſo verbreitete ſich der Glaube, daß man in Belgien (und in Paris) am beſten malen lerne. Ehe die Früchte der veränderten Künſtlererziehung reiften, vergingen natürlich noch viele Jahre. Immerhin empfing die Hiſtorienmalerei einen neuen kräftigen Antrieb. In gleichem Maße begann das Verſtändnis und die Wertſchätzung des klaſſiſchen Stils zu ſinken. Es bedurfte übrigens kaum dieſes Angriffs vom fremden Lager aus. Im eigenen Schoße der alten Schule erſtand der überlieferten klaſſiſchen Richtung der ſtärkſte Gegner. Wilhelm Kaulbach (1805—1874), den viele als den natürlichen Erben Cornelius' angeſehen hatten, war es beſchieden, Zwieſpalt in den befreundeten Kreis zu werfen und ſeine Zerſetzung zu bewirken.

Kaulbach (in Arolſen geboren) kam als ſiebzehnjähriger Jüngling nach Düſſeldorf, kurz nachdem Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er folgte ſeinem Meiſter nach München und nahm teil an einzelnen monumentalen Arbeiten, die auf Anregung von Cornelius hier begonnen wurden. Stärker als in dieſen Werken trat ſeine eigentümliche Richtung

Digitized by Google

in einzelnen Zeichnungen hervor, dem „Narrenhauſe" und dem „Verbrecher aus verlorener Ehre", Schilderungen von ſchneidender Schärfe der Auffaſſung und ſenſationeller Wirkung. Mit der Hunnenſchlacht (1834—1837) gewann er zuerſt größeres Anſehen und weitreichenden Ruhm. Ein Zufall hatte ihn mit der alten Sage bekannt gemacht, daß nach der furchtbaren Schlacht auf den katalauniſchen Feldern die Geiſter der erſchlagenen Römer und Hunnen ſich erhoben und nachts in den Lüften den Kampf fortſetzten. Auf den Wunſch des Beſitzers des Bildes, des Grafen Raczynski, blieb es im Zuſtande der braunen Untermalung, wodurch die beabſichtigte Wirkung des Geſpenſterhaften beſſer erreicht wurde als in der ſpäteren farbigen Wiederholung

115. Illuſtration zu Goethes Reineke Fuchs, von W. Kaulbach.

im Treppenhauſe des Berliner Muſeums. Noch höher ſtieg Kaulbachs Ruhm, als er beinahe gleichzeitig die Illuſtrationen zu Reineke Fuchs (Abb. 115) herausgab und das große Ölbild der „Zerſtörung Jeruſalems" vollendete. Den Humor des uralten Gedichts würde man freilich in den Illuſtrationen vergeblich ſuchen. Reich ſind ſie dagegen an durchſichtiger Satire, an witzigen Anſpielungen und geiſtreichen Einfällen. Gerade daß die Tierwelt nur als Karikatur der Menſchheit aufgefaßt wird, feſſelte die unter Mißbildungen des Staates und der Kirche leidenden Zeitgenoſſen und ließ ſie die ſpröden, nüchternen Formen der Zeichnung vergeſſen. In der Zerſtörung Jeruſalems nahmen die bewundernden Betrachter den ſymboliſchen Apparat — die Propheten und Engel — mit in den Kauf, wie es der Maler ſelbſt zu tun ſchien, und erfreuten ſich um ſo mehr an den reichen Gruppen des Vordergrundes, die durch ſchroffe, dicht nebeneinander geſtellte Gegenſätze draſtiſch wirkten und durch die lebendige Charakteriſtik einzelner Geſtalten, den ſinn-

lichen Reiz andere Figuren und einen damals ungewohnten Farbenglanz das Auge beſtachen. Kaulbach hatte in den Augen ſeiner Bewunderer die ſchwere Aufgabe gelöſt, zwei bisher ſchroff ſich bekämpfende Richtungen zu verſöhnen. Wer Gedankentiefe und inhaltlichen Reichtum der Kompoſition hochſchätzte, fand ebenſo Befriedigung, wie der Freund eines kräftigeren Realismus

116. Die Hunnenſchlacht, von W. Kaulbach. Berlin, Treppenhaus des Neuen Muſeums.

und einer gefälligeren, mehr maleriſchen Durchführung des Gegenſtandes. Daß eine äußerliche Verbindung der beiden Richtungen, das bloße Nebeneinander allegoriſcher Geſtalten und individuell gefaßter Figuren die wahre Löſung des Problems nicht bedeute, wurde erſt dann erkannt, als Kaulbach dieſelbe Manier in einem zuſammenhängenden Zyklus von Wandgemälden (im Treppenhauſe des Neuen Muſeums in Berlin) zur Anwendung brachte. In dieſem Hauptwerk ſeines Lebens (1847—1866) führte er uns die weltgeſchichtlichen Ereigniſſe, die kulturbeſtimmenden Momente der menſchlichen Vergangenheit in geſchloſſener Reihe vor Augen. Er nahm

Digitized by Google

die beiden bereits früher geſchaffenen Kompoſitionen der Hunnenſchlacht (Völkerwanderung, Abb. 116) und Zerſtörung Jeruſalems (die Anfänge des Chriſtentums) mit in den Kreis auf und fügte ihnen noch den Turmbau zu Babel (Völkerſcheidung), die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer vor Jeruſalem und das Reformationsbild hinzu. Die geiſtreiche Verknüpfung alter Sagen mit moderner Bildung wurde allgemein bewundert. Auf die Länge aber, wenn man öfters an der Bilderreihe vorüberſchritt und die einzelnen Darſtellungen verglich, konnten die künſtleriſchen Schwächen nicht verborgen bleiben. Kaulbach wiederholt mit Vorliebe ein Kompoſitionsſchema, ſchließt faſt immer die Gruppen zu einem Ring zuſammen, deſſen innerer Raum leer bleibt, deſſen Umfang mit einem Kreiſe oder einer Ellipſe umzogen werden kann. Er gebietet ferner über eine ganz dürftige Reihe von Formentypen. Sieht man von den einzelnen Charakterchargen ab, ſo ſtößt man überall auf dieſelben Köpfe und Leiber und die gleichen Gewandmotive. Die Armut ſeines Formenſinns macht ſich namentlich in dem Frieſe geltend, der ſich über den Hauptbildern hinzieht und die Weltgeſchichte als Kinderſpiel ſchildert. Das Auge bleibt nicht an den Kindergeſtalten haften, deren ohnehin geringer Formenreiz durch die ſtete Wiederholung noch mehr abgeſchwächt wird, es richtet ſich ſofort fragend auf die Äußerlichkeiten, die Dinge, die ſie in den Händen halten, mit denen ſie ſich beſchäftigen. Die Verwandtſchaft mit einem Rebus wird dadurch peinlich verſtärkt. Die witzige Erklärung der Friesbilder iſt unterhaltender und genußreicher als ihre einfache Betrachtung.

117. Moritz von Schwind, von Fr. Lenbach.

Doch gerade das Hinüberſpielen der reinen künſtleriſchen Wirkung in das Geiſtreiche, Pikante, Polemiſche, die Würze ſeiner Bilder mit Anſpielungen, die der modernen liberalen Bildung entlehnt waren, mußten Kaulbach die Gunſt weiter Kreiſe gewinnen. Denn in dieſen wirkt das ſtoffliche Intereſſe ſtets mitbeſtimmend auf das Urteil. Größere Anfechtungen erfuhr er von den Fachgenoſſen. Cornelius und die Vertreter der älteren Münchener Schule hatte er ſich insbeſondere durch die indiskrete Art, wie er die Schwächen der Münchener Kunſtentwicklung in ſeinen Fresken außen an der Neuen Pinakothek enthüllte, zu Feinden gemacht. Aus dem Hymnus war unter ſeinen Händen eine Satire geworden. Aber auch in jüngeren Künſtlerkreiſen konnte das immer ſtärker vortretende konventionelle Element in ſeiner Zeichnung und Charakteriſtik auf die Dauer keine Zuſtimmung finden. Kaulbachs letzte Werke (Seeſchlacht bei Salamis, die Chriſtenverfolgung unter Nero) wurden viel weniger beachtet als ſeine früheren Leiſtungen. Seine Kunſt feſſelte nur, ſolange ſie neu war. Hatte die Überraſchung ſich gelegt, ſo ſank auch die Wirkung.

Einen ungleich glänzenderen Ausgang als die klaſſiſche Richtung nahm die romantiſche Kunſt, deren letzter Vertreter zugleich der größte Meiſter in ihren Kreiſen wurde. Moritz von

Schwind (1804—1871) ſühnte viele Schwächen und Mängel ſeiner Vorgänger und bewies in ſeinen Werken, daß die romantiſche Weltanſchauung auch über einen köſtlichen Schatz volkstümlicher Poeſie und holder Anmut gebot. Schwind hängt mit der alten romantiſchen Schule nicht unmittelbar zuſammen. Daß er eine verwandte Richtung einſchlug, ſeine Ideale teilweiſe die Träume der alten Romantiker neu beleben, wird durch ſeine Naturanlage und ſeine Jugendumgebung erklärt. Er war in Wien geboren und blieb zeitlebens ein echtes Wiener Kind, ſcharfzüngig, immer räſonierend, weder Freunde noch ſich ſelbſt ſchonend, und doch weich empfindend, von rührender Herzenseinfalt und unverwüſtlicher Naivetät der Phantaſie. Muſik und Poeſie ſpielten bereits in ſeiner Jugend eine große Rolle. Er wuchs mit einer ſtattlichen Zahl von Altersgenoſſen auf, die ſich nachmals als Komponiſten (Schubert, Lachner) und Dichter (Lenau, Bauern-

118. Die Morgenſtunde, von M. v. Schwind. München, Gal. Schack.
(Gravure Dr. E. Albert)

feld) einen großen Namen machten. Muſik und Poeſie wurden denn auch ſeine unzertrennlichen Begleiter bis ins hohe Alter. Ihm genügte nicht, ſich an der Muſik zu freuen und ſie zu üben — einen Mund voll Muſik, pflegte er zu ſagen, muß man täglich haben — er huldigte ihr auch und verherrlichte ſie in ſeinen Werken. Nach den Sätzen einer Beethovenſchen Symphonie gliederte er die ſinnige Zeichnung (Leipziger Muſeum), welche die Geſchichte eines muſikaliſchen Liebespaares in reicher Arabeskeneinfaſſung ſchildert. Und noch ſein letztes monumentales Werk, die Fresken im Wiener Opernhauſe, bewegten ſich in muſikaliſchen Gedankenkreiſen und feierten die großen Tondichter von Haydn und Mozart, für den Schwind die höchſte Begeiſterung empfand, bis Schubert und Marſchner. Eine ſcharfe Analyſe ſeiner Werke würde den großen Einfluß des muſikaliſchen Elements auf ſeine Phantaſie ſicher enthüllen. Das ſtark ausgeſprochene ſubjektive Weſen des Künſtlers, die überſtrömende Empfindung, unter der zuweilen der plaſtiſche Charakter der Geſtalten leidet, der eigentümliche Wohllaut der Linien auch in ſchwächeren Werken haben

Digitized by Google

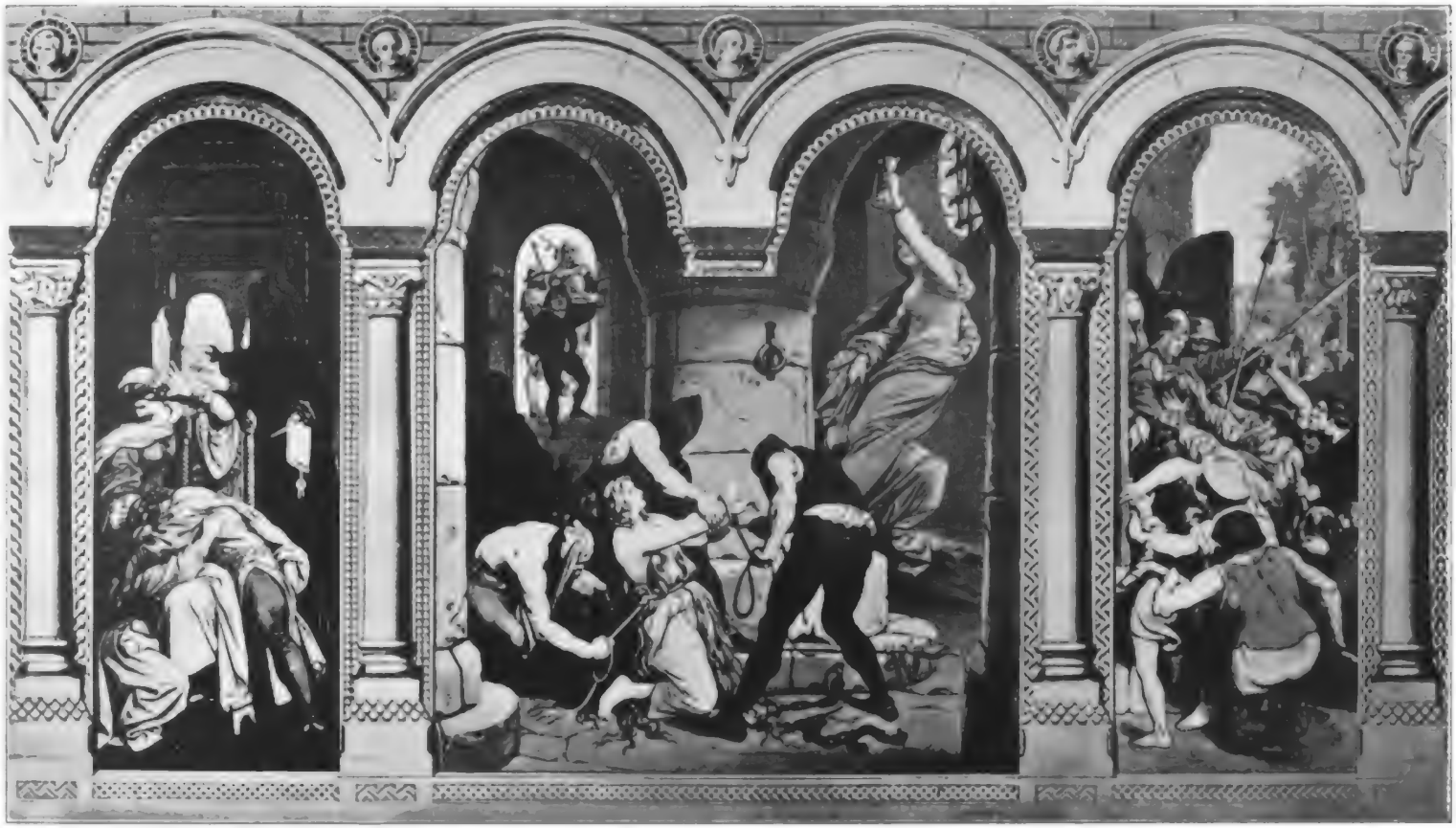
ohne Zweifel ihre Wurzeln in der muſikaliſchen Natur Schwinds. Seine Jugend fällt in die Zeit, in der die romantiſche Dichtung vielen als Inbegriff aller Poeſie galt. Öſterreich ſtand ſeit Menſchenaltern nicht mehr in ſtetigen Wechſelbeziehungen zur deutſchen literariſchen Bildung; nur ab und zu ſtieß eine ſtärkere Kulturwelle bis an das Ufer des ſchönen, lebensfrohen Oſtlandes. Doch keine Welle überſtrömte es ſo weit wie die romantiſche Dichtkunſt. Sie drang, freilich mitunter Schlamm mit ſich führend, in die verſchiedenſten Kreiſe ein und erhielt ſich hier länger als im übrigen Deutſchland lebendig. Frühzeitig füllte ſich Schwinds Phantaſie mit romantiſchen Anſchauungen und Geſtalten. In der Märchenwelt und in der Welt unſerer biederen Vorfahren war er vollkommen heimiſch. Mit abſonderlichen Geſellen, wunderlichen Heiligen, deren Gebaren der gewöhnlichen Lebensregeln ſpottet, und mit holden Geſtalten von ſo zartem Duft, daß man ſich fürchten muß, ſie der rauhen Luft der Gegenwart auszuſetzen, erſcheint ſeine Phantaſie gleichmäßig vertraut. Auch das ſtill gemütliche Kleinleben der Menſchen, das in engen Verhältniſſen, in anſpruchsloſeſter Form die mannigfachſten Empfindungen zur Blüte bringt, erfreute ſich ſeiner liebevollſten Beachtung (Abb. 118). Über allen Schilderungen aber breitet ſich ein feiner Humor aus, wodurch ſich Schwind ſehr zu ſeinem Vorteil von den älteren Romantikern unterſcheidet (Tafel IV). Als er 1828 ſeine Vaterſtadt verließ, um in deutſchen Kunſtſtädten ſein Glück zu verſuchen, fand er hier für ſeine Ideale und Phantaſien den Boden wenig günſtig. Er ließ ſich dadurch nicht beirren, barg ſtill die Jugendträume im Herzen, nährte ſie hier unabläſſig und wartete ruhig, bis die Zeit auch für ihn gekommen ſei. Lange genug mußte er ausharren. Bei keinem anderen großen Künſtler Deutſchlands zögerte die öffentliche Meinung ſo bedächtig, ihm die Palme zu reichen. Als er ſie endlich, dem Greiſenalter bereits nahe, empfing, geſchah es mit ſo allgemeinem jubelnden Zuruf, daß der Künſtler wohl die frühere Zurückſetzung vergeſſen durfte. Schwind lebte zuerſt, ſeit 1828, mehrere Jahre in München, wo er an der maleriſchen Ausſchmückung der Reſidenz (Szenen aus Tiecks Phantaſus im Bibliothekzimmer der Königin und Kinderfries im Habsburger Saal) mit tätig war. Die Überſiedelung nach Karlsruhe war eine Folge größerer Aufträge, die er auf Anregung des Architekten Hübſch für die Hauptſtadt Badens (Fresken im Treppenhauſe der Kunſthalle und im Sitzungsſaal des Ständehauſes) empfing. Nachdem Schwind dann noch einige Zeit (1844—1847) in Frankfurt zugebracht, kehrte er nach München zurück, wo ihm das für ſeine Perſönlichkeit am wenigſten paſſende Amt eines Lehrers an der Akademie überwieſen wurde.

119. Pfeifenkopf, Radierung von M. v. Schwind.

Bis dahin hatten es ſelbſt aufrichtige Verehrer ſchwer, für ihren guten Glauben an Schwinds künſtleriſche Größe weitere Kreiſe zu gewinnen. Auch ſie beurteilten ihn zumeiſt nach den zeitweiſe ausgeſtellten größeren Ölgemälden. Nun war aber das Ölmalen — „Bürſten“ nannte es Schwind — eine Arbeit, die er weder gern noch gut verrichtete. In Bildern kleinen Umfangs, z. B. in den ſogenannten Reiſebildern, gleichſam einer gemalten Dichtung und Wahrheit aus ſeinem Leben (zum größeren Teile in der Galerie Schack in München), gelang es ihm, das in ſeiner Hand ſpröde Material der Ölfarbe zu bewältigen. Aber in Gemälden größeren Formats wurde die Färbung gewöhnlich hart und bunt. In Ritter Kurts Brautfahrt (nach dem Goetheſchen

La Virgen con Alejandro
Pedro Pablo Rubens, hacia 1625-1626

Digitized by Google



120. Aus dem Zyklus „Das Märchen von den sieben Raben", von M. v. Schwind. Aquarell. Weimar.

Gedichte) lenkt die Fülle der ſo munter und lebendig geſchilderten Epiſoden die Aufmerkſamkeit von dem wenig harmoniſchen Kolorit ab; in dem unter verſchiedenen Namen gehenden Gemälde in der Berliner Nationalgalerie mit den Hochzeitsmuſikanten ſchädigt die bunte Farbe die Wirkung der mit unvergleichlichem Humor gezeichneten Kompoſition. Schwinds unerſchöpflicher Phantaſie war nur der flüchtige Zeichenſtift zu folgen fähig, ſeine mehr auf den Ausdruck ſeiner Empfindung als auf volle Realität zielenden Geſtalten wurden durch die Aquarellmalerei am vollkommenſten wiedergegeben. Eine überaus reiche Fruchtbarkeit entwickelte er ſeit frühen Jahren als Illuſtrator. Es bezeichnet am beſten die poetiſche Begabung des Mannes, daß zuweilen erſt ſeine Zeichnungen die Phantaſie des Dichters anregten, und daß er, wenn er an einen gegebenen Text gebunden war, ihn doch vollkommen frei geſtaltete, ſich ebenſoſehr als Dichter wie als Zeichner fühlte. Das erſtere iſt der Fall in dem „Almanach der Radierungen“ (1844), in dem Schwind die edle Kunſt des Rauchens und Trinkens mit behaglichem Humor ſchildert und ſinnreiche Formen für Pfeifenköpfe (Abb. 119), Trinkhörner und Becher entwirft. Das andere trifft bei den jetzt ſo berühmten und geſuchten Holzſchnitten in den Münchener Bilderbogen (Gerechtigkeit Gottes, geſtiefelter Kater uſw.) zu. Doch als dieſe Blätter neu waren, wurden ſie wenig beachtet, wie denn die Kunſt des Illuſtrierens überhaupt erſt anfing, die rechte unbefangene Würdigung zu finden. Erſt durch die Wartburgfresken (1854 ff.) eroberte ſich Schwind auch in weiteren Kreiſen volle Anerkennung. Im Gang zur Burgkapelle ſtellte er das Leben der hl. Eliſabeth und in ſieben Rundbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, im Landgrafenſaal malte er den Sängerkrieg und erzählte die Taten der Thüringer Fürſten. Den höchſten Triumph aber feierte der Meiſter, als er (1858) das Märchen von den ſieben Raben und der getreuen Schweſter, einen Zyklus von Aquarellbildern, ausſtellte (Abb. 120). Ein Zaubermärchen, aber, wie mit Recht geſagt wurde, ſelbſt ein Zauberwerk, das die Sinne jedes Beſchauers, gleichviel ob jung ob alt, ob vornehm oder gering, ob kunſtverſtändig oder naiv genießend, gefeſſelt hält und die ganze übrige Welt vergeſſen läßt. Alle Herzenstöne ſchlug er mit gleicher Kraft und gleichem Erfolge an. Das Idylliſche kann nicht anmutiger, das Dramatiſche nicht ergreifender geſchildert werden, als Schwind es hier tat. Die holde Schönheit, die von Leidenſchaften, Not und Elend verzerrten Charakterfiguren, das Tragiſche und das Komiſche weiß er mit gleicher Wahrheit zu verkörpern; der Dichter und der Maler wetteifern miteinander.

121. Ludwig Richter, von Leon Pohle. Leipzig, Städt. Muſeum.

Schwind erinnert nicht ſelten (Ritter Kurt) an die Art altdeutſcher Maler. Jedes Straßen-

Digitized by Google

bild verlegt er gern in eine alte deutſche Stadt zurück; auch wenn die Szene, wie z. B. in den Reiſebildern, in der Gegenwart ſpielt, kann er die alten Giebel und Erker und vorſpringenden Straßenſchilder, die Steinbrunnen und Lauben nicht miſſen. Daß er frühzeitig Dürer ſtudiert hat, würden wir aus ſeinen Zeichnungen erraten, wenn wir es auch ſonſt aus äußeren Zeugniſſen nicht wüßten; ebenſo wie wir aus der häufigen Wahl des Holzſchnitts für die Verkörperung ſeiner Gedanken auf eine Wahlverwandtſchaft mit unſern alten heimiſchen Meiſtern ſchließen, die gleichfalls im Holzſchnitt beliebte und ihrer Kunſtauffaſſung wunderbar entſprechende Ausdrucksmittel fanden. Das alles deutet ſchon auf die Annäherung Schwinds an eine nationale, echt deutſche Art des Empfindens und Schaffens hin. In den Märchenbildern (außer den Sieben

122. Civitella, von Ludwig Richter. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.

Raben ſchilderte er noch das Aſchenbrödel und die Meluſine) dringt er vollends in das Herz unſeres Volkes ein. Er verſteht nicht allein die geheimſte Sprache des Volksgeiſtes, ſondern bewahrt auch, wenn er ſie in Linien und Formen überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit. So begrüßen wir in Schwinds Kunſt die langentbehrte Einkehr in unſer Volkstum.

Dieſer nationale Charakter offenbart ſich auch in den Werken eines anderen Künſtlers, der von romantiſchen Anſchauungen ausging, im Laufe ſeiner Entwicklung aber ſich immer reiner als der „Mann nach dem Herzen des deutſchen Volkes" darſtellte. Ludwig Richter (1803 bis 1884) ſteht zu Schwind in mannigfachem Gegenſatz. Wie ihr äußeres Leben ganz verſchieden verlief, ſo iſt auch der perſönliche Charakter, die herrſchende Stimmung bei jedem der beiden Männer anders geartet. Mit Ausnahme von zwei größeren Reiſen in jungen Jahren beharrte der ſächſiſche Meiſter in ſeiner engeren Heimat und führte hier ein ſtill beſchauliches, zufriedenes

Daſein. Vollkommene Anſpruchsloſigkeit, die größte Milde der Geſinnung, harmloſe Heiterkeit des Gemüts bilden weſentliche Eigenſchaften in ſeiner Natur. Der ehrwürdige Meiſter hätte ſelbſt gelächelt, wenn man ihn zu einer intereſſanten Perſönlichkeit hätte ſtempeln, nach pikanten Zügen in ſeinem Weſen hätte forſchen wollen. In einem Punkte ſtimmen aber Richter und Schwind merkwürdig überein. Beiden liegt das Gemüt unſeres Volkes und ſeine Empfindungsweiſe wie ein offenes Blatt vor Augen, in dem ſie auch die feinſten und geheimſten Züge leſen, beide treffen den naiven Ton der Schilderung, der unmittelbar zum Herzen der Nation dringt, wie er aus ihm hervorquillt. Eine äußere, aber doch nicht unbedeutende Ähnlichkeit waltet in dem Umſtande, daß Richter und Schwind einen großen Teil ihrer Tätigkeit der Illuſtration widmeten. Ludwig Richter wurde anfangs zum Kupferſtecher erzogen, trat aber bald zur Landſchaftsmalerei über (Abb. 122). Der Dresdner Akademie dankte er nichts von ſeiner Bildung, dagegen haben ſchon in der Jugend mit Begeiſterung betrachtete Blätter Chodowieckis, dann die Schriften der Romantiker und die Werke der deutſch-römiſchen Maler, die er während ſeines Aufenthalts in Rom (1823 bis 1826) kennen lernte, Einfluß auf ihn geübt und ſeine Kunſtrichtung beſtimmt. Das Beiſpiel des alten Koch ließ ihn bei ſeiner Neigung beharren, die Landſchaften mit menſchlicher, den Charakter der landſchaftlichen Natur in ihren Handlungen gleichſam ſymboliſierender Staffage zu verſehen. In die Heimat zurückgekehrt, hatte Richter zunächſt mit der heißen Sehnſucht nach dem ſonnigeren Süden zu kämpfen. Doch bald entdeckte ſein Auge auch in dem beſcheidenen Elbtal große landſchaftliche Reize und reiche künſtleriſche Anregungen. Auf ſeinen Wanderungen in der Heimat lernte er aber auch das Volk bei ſeinem ſtillen, harmlos vergnügten, mit Gott und der Welt zufriedenen Dichten und Trachten beobachten und füllte ſeine Phantaſie mit den lebensfriſchen Typen, die uns in ſeinen Schöpfungen durch die Innigkeit der Empfindung und die Wahrheit des Ausdrucks ſo herzlich erfreuen. Ölbilder malte Richter in den ſpäteren Jahren nur wenige, dafür nahm er die Radiernadel öfter zur Hand. Unter den graphiſchen Arbeiten müſſen beſonders die größeren Blätter Genoveva, Rübezahl, Chriſtnacht hervorgehoben werden. Die größte Fruchtbarkeit entfaltete er aber als Zeichner für den Holzſchnitt (Abb. 123). Überaus ſtattlich iſt die Zahl der Bücher, die Richter mit Illuſtrationen ſchmückte. Volksſchriften und Kinderbücher, Kalender, Gedichte, Lieder, Märchen, Erzählungen wechſeln in bunter Reihe.

123. Federzeichnung zum Titelbild „Alte und Neue Volkslieder“, von Ludwig Richter.

Digitized by Google

Raſch hatte er ſich in die Technik der Xylographie hineingelebt, wobei ihm weſentlich zu Hilfe kam, daß er den einfachen altdeutſchen Holzſchnitt als Vorbild benutzte. Niemals mutet er ihm Ungebührliches zu, ſtets achtet er die natürlichen Grenzen der Wirkſamkeit dieſes Kunſtzweiges. Anfangs hielt ſich Richter in den Illuſtrationen noch ziemlich genau an den gegebenen Text, allmählich aber bewegte er ſich den vorliegenden Worten gegenüber freier und ſelbſtändiger. Nicht die inhaltliche Bedeutung, ſondern die maleriſche Brauchbarkeit, die Anſchaulichkeit beſtimmen ihn in der Wahl der Textſtellen, die er illuſtriert. Zuletzt begleitet das Wort, einem Motto vergleichbar, das Bild, das der Künſtler geſchaffen hat. Die größeren Blattfolgen: „Beſchauliches und Erbauliches", „Fürs Haus", „Der neue Strauß" uſw. bieten, mit den älteren Illuſtrationen (in Marbachs Volksbüchern, im Reineke Fuchs u. a.) verglichen, für dieſe ſtetige Entwicklung des Meiſters reiche Belege. Die Welt, die Ludwig Richter ſchildert, umfaßt keinen weiten Raum. Am liebſten weilt er in der Heimat, in der Gegenwart, unter den kleinen Leuten. Der Kleinbürger in der Stadt, der Bauer und Hirte, die Dorfkinder ſind ſeine Helden. Wie es im Hauſe zugeht, das Leben auf dem Lande, im Felde und Walde, die Freuden der Winterszeit, der Jubel, wenn die erſte Lerche ſchwirrt, das luſtige Treiben in der Ernte, das alles gewährte ihm unerſchöpflichen Stoff zu Erzählungen und Beſchreibungen. In dieſen Kreiſen walten keine hochragenden Empfindungen, ſtürmen keine mächtigen Leidenſchaften. Das Mädchen blickt nur in züchtiger Verſchämtheit zum Liebenden empor; wie ſeine leiblichen Formen nicht völlig ausgereift ſind, ſo iſt auch in ſein Herz nur erſt ein zarter Keim zur Liebesglut gelegt. Der Gatte iſt dem Weibe mit ganzer Seele zugetan, aber in ſein Geſicht hat ſchwere Arbeit vor der Zeit Furchen gezogen; er zeigt ſeine Liebe nicht in aufbrauſender Zärtlichkeit, ſondern in der ſteten Sorge für ihr Wohl, in herzlicher aber anſpruchsloſer Teilnahme. Elternliebe und Kinderglück bringen die klärende Poeſie in dieſe kleine Welt und bilden den idealen Zug in ihrem beſchränkten Kreiſe. Einzelne Zeichner folgten mit größerem oder geringerem Glück Richters Bahnen und ſetzten namentlich in Kinderſchriften ſeine Art fort, ſo Otto Specter (1807—1871), Oskar Pletſch (1830 bis 1888, Abb. 124) und, wenigſtens in ſeiner Frühzeit, Paul Thumann (1834—1908).

124. Hausmütterchen, von O. Pletſch.
Aus „Hausmütterchen".
(Verlag von Alphons Dürr, Leipzig)

Die Hauptkämpfe in unſerem Kunſtleben gingen vorwiegend auf dem Gebiet der Malerei vor ſich; hier namentlich läßt ſich der Ausgang der alten und das Aufkommen einer neuen Auffaſſungsweiſe am genaueſten verfolgen. Die Skulptur tritt ihrer ganzen Natur nach maßvoller auf, hält länger an der Überlieferung feſt und ſucht, wenn ſie neue Bahnen betritt, zunächſt noch zu vermitteln. Vollſtändig unberührt blieb ſie von der allgemeinen Bewegung jedoch nicht. Auch in ihren Kreiſen bemerken wir ein leiſes Sinken der bisher gültigen Stilgeſetze, eine Annäherung an die von der Malerei immer ſtärker betonten Prinzipien ſchärferer Individualiſierung, kräftigerer Wahrheit. Äußerlich kündigte ſich dieſer Übergang in der Koſtümfrage an, in dem Streit, ob die plaſtiſche Darſtellung auch ein beſonderes, den plaſtiſchen Regeln entſprechendes Gewand bedinge. Bereits Rauch hatte im Vergleich mit Thorwaldſens Schule eine feinere

Belebung ſeiner Geſtalten, eine tiefere Auffaſſung der perſönlichen Natur durchgeführt. Ihm folgte ſein größter Schüler, bald ſelbſt einer der bedeutendſten deutſchen Meiſter: Ernſt Rietſchel (1804—1861).

Rietſchel hat uns in ſeinen von ihm niedergeſchriebenen Jugenderinnerungen, einem der liebenswürdigſten Bücher, die wir beſitzen, einfach und ergreifend erzählt, wie der arme Beutlerſohn aus Pulsnitz in Sachſen zum Künſtler heranwuchs. Unter ſchweren Entbehrungen, die wohl den Keim zu ſeinem frühen Tode legten, begann er ſich in ſeinem Fach auszubilden. Der Beſuch der Dresdener Akademie brachte ihm keine Früchte; erſt in Rauchs Werkſtatt lernte er die Kunſt gründlich kennen. Rauchs Freundſchaft dankte Rietſchel auch die erſten größeren Aufträge. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Denkmal des Königs Friedrich Auguſt in Dresden, hielt er ſich an die Art ſeines Meiſters; auch ſeine zahlreichen Reliefs weichen nicht erheblich von der herkömmlichen Auffaſſung ab. Aber bereits in ſeiner Pietà, in Marmor für die Friedenskirche in Potsdam 1847 ausgeführt (Abb. 125), zeigte er, daß ihm außer glänzenden formalen Eigenſchaften auch ein energiſcher Wahrheitsſinn innewohnte, der ihn lieber auf eine nach klaſſiſchen

125. Pietà, von E. Rietſchel. Potsdam, Friedenskirche.

Regeln ſchön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erſchütternden Eindruck der Szene abgeſchwächt hätte. Dieſem Grundſatz blieb der Künſtler auch getreu, als ihm das Leſſingdenkmal für Braunſchweig (1848—1853) übertragen wurde. Kein Bildhauerwerk iſt um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit ſo reichem und hellem Jubel begrüßt worden wie Rietſchels Leſſingſtatue (Abb. 127). Gleich in ſeinen erſten Entwürfen hatte der Künſtler ſich das Bild ſeines Helden vollkommen klar gemacht. „Ich will ihn ohne Mantel machen. Leſſing ſuchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“ Es iſt aber nicht die äußere Wahrheit der Erſcheinung allein, die dem Werke die hohe Vollendung verlieh, Bewunderung verdiente und Entzücken erweckte vor allem die treffende Charakteriſtik des Mannes, der, wie er ſo feſt und ſicher und ſo frei daſteht, den Kopf zu ſcharf durchdringender Beobachtung zur Seite wendend, die Rechte zur eindringlichen Anſprache leicht hebend, uns den edlen, offenen, unerſchütterlichen Wahrheitskämpfer verkörpert zeigt. Ähnlich ging Rietſchel bei dem Doppelſtandbild Goethes und Schillers in Weimar (1852 bis 1856) vor. Das Kranzmotiv war von König Ludwig von Bayern, der das Metall zum Guß geſchenkt hatte, gegeben. Rietſchel führte nun den Gedanken ſo aus, daß er den älteren Goethe

den Kranz feſthalten, Schiller ihn leiſe berühren läßt. Künſtleriſch iſt die ſchwere Aufgabe glücklich gelöſt, die Bewegung erſcheint leicht und ungezwungen, jede Figur überdies in lebensvoller Wahrheit erfaßt. Die Wirkung der Gruppe wäre noch größer, wenn die Ziſelierung ſorgfältiger behandelt worden wäre. Es fehlte dieſes Mal Howaldts Meiſterhand, die das Modell der Leſſingſtatue ſo unübertrefflich in die Erzform übertragen hatte.

Den Übergang zu einer kräftigeren Individualiſierung und lebensfriſcheren Wahrheit in plaſtiſchen Schilderungen vollzog Rietſchel, von der eigenen naiven Natur angetrieben, mit frohem Mut. Den weiteren Schritt bis zur maleriſchen Auffaſſung tat er nicht. Die Gefahr

126. Raffael, von E. J. Hähnel. Leipzig, Städt. Muſeum.

127. Leſſing-Denkmal in Braunſchweig, von E. Rietſchel.

dazu lag nahe, als ihm 1858 das große Lutherdenkmal in Worms zur Ausführung übertragen wurde. Nicht Luther allein, die ganze Reformation, Luthers Vorläufer und mittätige Zeitgenoſſen, auch die Städte endlich, die an dem Werk teilgenommen, ſollten durch das Denkmal verewigt und verherrlicht werden. Die umfangreiche Aufgabe drängte zu einem Überſchreiten der Grenzen der Plaſtik. Rietſchel wagte aber nicht einmal ſo weit zu gehen, wie Rauch in ſeinem großen Monument Friedrichs des Großen. Er baute keine geſchloſſene Gruppe, ſondern verteilte die Statuen auf einen weiten, architektoniſch gegliederten Raum. Die größere Kühnheit hätte aber gerade hier eine mächtigere Wirkung erzielt. Dem Lutherdenkmal fehlt der einheitliche Aufbau, den einzelnen Statuen der notwendige engere Zuſammenhang. Rietſchel war es nur vergönnt, die Statue Luthers im Modell zu entwerfen und Wiclefs Figur anzulegen; die Vollendung des Werkes (auch des Lutherkopfes) mußte er ſeinen Schülern überlaſſen, die

Digitized by Google

ſich zahlreich um ihn geſammelt hatten und den Kern einer fruchtbaren Bildhauerſchule in Dresden bildeten. Außer Adolf Donndorf (geb. 1835, ſpäter in Stuttgart) iſt aus dieſem Kreiſe beſonders Johannes Schilling (1828—1910) hervorzuheben. Schilling hat ſeinen Ruhm zuerſt durch die anmutig gedachten und formvollendet ausgeführten Gruppen der Tageszeiten an der Treppe der Brühlſchen Terraſſe (Abb. 128) begründet und ſeitdem durch eine Reihe monumentaler Werke befeſtigt. Ihm fiel die beneidenswerte und verantwortungsvolle Aufgabe zu, das große Siegesdenkmal auf dem Niederwald zu ſchaffen, wobei er das ſchwere Problem zu löſen galt, eine plaſtiſche Gruppe aufzubauen, die bereits auf weite Entfernungen hin wirkt und dennoch in der Nähe betrachtet nicht drückt. Rietſchels Einfluß iſt es vorwiegend zu danken, daß die Werke der Dresdner Bildhauerſchule ſo lange einen idealen Zug bewahrten und durch feine Durchbildung glänzten. Unterſtützt wurde er darin durch den in München ausgebildeten Ernſt Julius Hähnel (1811—1891), der neben ſeinem Meiſter die größte Wirkſamkeit in Dresden entfaltete. Auch Hähnel hat einzelne ſchöne Erfolge als Bildhauer aufzuweiſen. In der Raffaelſtatue (Abb. 126), die den großen Maler in der von den Romantikern überlieferten Auffaſſung verkörpert, gelang ihm ein glücklicher Wurf, in zahlreichen dekorativen Arbeiten bewies er eine leicht fließende, fruchtbare Phantaſie. Seine größere Bedeutung liegt aber in der vieljährigen Lehrtätigkeit, durch die er der letzte bedeutende Vertreter des älteren Klaſſizismus wurde.

128. Die Nacht, von Joh. Schilling. Dresden, Brühlſche Terraſſe.
Phot. R. Tamme.

129. Deadham Loch, von J. Conſtable. London.

Dritter Abſchnitt: 1850—1870.

1. Das moderne Programm.

Das Antlitz der herrſchenden Kunſt während des Jahrhunderts von 1770 bis 1870 und noch darüber hinaus war rückwärts gewandt. In haſtigem Kreislauf durchmaß ſie, nach Vorbildern ſuchend, alle Stile, die einſt geblüht hatten. Das Zeitalter, das durch gewaltige Umwälzungen eine neue Epoche des menſchlichen Lebens und Denkens heraufgeführt hatte, in deſſen Beginn die ungeheuren Erſchütterungen der franzöſiſchen Revolution und der napoleoniſchen Kriege lagen, flüchtete ſich in ſeinen Phantaſien in die ruhigeren Sphären der Vergangenheit, die in den fragenden Zweifeln und der Verwirrung der Gegenwart als ein Hort der Sicherheit und Klarheit erſchienen. Die unvertilgbare Sehnſucht nach dem Ideal, die in den Schwankungen der umgebenden Welt keinen Punkt fand, an den ſie anknüpfen konnte, beruhigte ſich damit, in den glorreichſten Taten und Werken früherer Perioden die höchſten Steigerungsmöglichkeiten menſchlichen Lebens und Schaffens überhaupt zu ſehen. Doch dieſe Stellung zur Vergangenheit mußte ſich in dem Augenblick ändern, da die verſchwommenen Konturen der modernen Kulturform ſich zu feſteren Umrißlinien ordneten, da aus dem brodelnden Hexenkeſſel der politiſchen, ſozialen, wiſſenſchaftlichen und pſychiſchen Gärungen das wunderſame Gebilde eines neuen Welt- und Lebensgefühls emporzuſteigen begann, da man mit ungläubig erſtaunten Augen deutlich ſichtbare Fäden erkannte, die ſich von dem feſten Gefüge der abgeſchloſſenen Vergangenheit löſten und zu vordem ungeahnten, noch fernen Zukunftszielen führten. Die Menſchheit hatte geträumt. Nun erwachte ſie, und in zitternder

Digitized by Google

Erregung sah sie mit wachsendem Jubel den neuen Tag, der inzwischen im Osten aufgedämmert war. Sie rieb sich die Augen und blickte sich um. Und wohin sie sich wandte, — alles erschien ihr neu, ungewohnt, anders als vorher: das Licht, das über die Erde flutete, das Antlitz der ewigen Natur, die mit lauterer Sprache redete, die Gestalten der Sterblichen, ihr Denken, ihr Fühlen, die Formen ihres Zusammenlebens, ihre Beziehungen zum Weltganzen und die Mittel, mit deren Hilfe sie einen Ausgleich ihres sinnlichen und geistigen Wesens zu gewinnen trachteten.

Es ist ein höchst reizvolles Schauspiel, zu verfolgen, wie die Kunst sich mit leidenschaftlicher Lust im frischen Morgen dieses jungen Tages zu tummeln begann, wie sie das veränderte Gesicht der Welt zu spiegeln strebte und damit rang, das innerste Empfinden der neuen Menschen in jenen letzten Geheimnissen, die sich der verstandesmäßigen Präzision entziehen, mit der vielsagenden Sprache ihrer Symbole anzudeuten. Dies Ringen ist es, was der Kunst einer Zeit ihren tiefsten Wert und dem Betrachter den reichsten Genuß gibt; die Resultate des Kampfes werden immer von hundert Zufällen und von der launischen Gnade des Geschicks abhängen. Es mag Leute geben, die der Ansicht sind, die moderne Produktion sei nirgends zu Lösungen von solcher Rundheit und Geschlossenheit vorgedrungen wie die der Vergangenheit. Aber auch sie werden sich der Macht nicht entziehen können, die von der Summe ihrer Einzelschöpfungen ausgeht, von der nie befriedigten, nie zu letztem Ausdruck gelangenden Sehnsucht, die sie bei aller Verschiedenheit der Teile zu einer großen Einheit bindet. Mag immer ein Rest zurückbleiben — wir leiden nicht zu sehr darunter, daß die Rechnung nie ganz aufgeht. Denn dem von der Antike aufgestellten und von der Renaissance übernommenen Ideal des Fertigen und Vollkommenen steht das moderne Ideal des ewig sich Entwickelnden, ewig im Flusse Befindlichen, des Emporstrebens zu immer höherem Vollkommenheitsgrad gegenüber, das sich der Endlosigkeit seines Mühens ehrlich, aber zugleich stolz und ohne Trauer bewußt bleibt.

Auf diesen Wegen konnte der Kunst das Vorbild der Vergangenheit nur wenig nützen. Ganz natürlich trat an seine Stelle der revolutionäre Drang, sich von allen früher geltenden Normen zu emanzipieren. Nur wenn das gelang, konnte sie hoffen, der neuen Aufgaben einigermaßen Herr zu werden. Denn nicht nur das Stoffgebiet, sondern was wichtiger war: auch die Anschauung war anders geworden; ganz von selbst drängte der neue sachliche wie seelische Inhalt zu neuen Formen. Oder vielmehr: der Wechsel der Problemstellung führte dazu, den Gebrauch der künstlerischen Ausdrucksformen gewissenhaft zu revidieren, ihren absoluten Gesetzen Schritt für Schritt näher auf den Grund zu gehen, bei der Malerei die Sprache der Farbe und des Lichts, bei der Plastik die Sprache der reinen Form, bei der Zeichnung und den graphischen Künsten die Sprache der Linien und Schatten je nach den technischen Voraussetzungen, bei der Architektur die Sprache der gefügten und geordneten Baumassen, bei der angewandten Kunst die Sprache des veredelten Rohmaterials immer aus ihren Sonderbedingungen heraus von dem veränderten Standpunkt aus neu zu entwickeln. Die Vergangenheit konnte dazu ihre Erfahrungen leihen, aber nur um sie von dem Komplex eigentümlicher physiologischer und psychischer Elemente aufsaugen zu lassen, der den Kern des spezifisch modernen Kunstempfindens ausmacht.

Der erste Schritt dieser bergauf führenden Wanderung mußte eine Schwenkung von dem durch das Studium der älteren Kunst gewonnenen Schema zum Urquell alles Kunstschaffens selbst, zur Natur, sein. Die Nichtachtung der Tradition, die das in den Augen mancher mit sich brachte, war nur eine scheinbare. Denn schon das siebzehnte Jahrhundert hatte für die in der Neuzeit führende Kunst der Malerei von den langsam zum Dogma erstarrenden Prinzipien des Cinquecento fort auf solche Wege gewiesen. Die großartige Malerei der Niederländer und die Wundererscheinung des Velazquez in Spanien hatten den leeren Formelkram der in Schwulst und Phrase sich verlierenden Spätrenaissance über den Haufen geworfen. Die Lehren, die von

dieſen Meiſtern ausgingen, waren auf dem beſten Wege, ſich die Welt zu erobern. Die Franzoſen des achtzehnten Jahrhunderts, Watteau an der Spitze, machten ſie ſich zu eigen; die engliſche Malerei, jetzt erſt als eine Kunſtübung von nationalem Charakter einſetzend, folgte ihnen. Und England ward die Zuflucht jener neuen Gedanken, als nun die Reaktionsbewegung des Klaſſizismus, der letzte bedeutſame Aufſchwung der ſchon halb beſiegten Renaiſſanceideen, einſetzte und den Kontinent überſchwemmte. England, das erſte moderne Land der Erdkugel, war zu ſehr von unmittelbarem Zeit- und Lebensgefühl erfüllt, um die Reaktion mitzumachen, war überdies durch ſeine inſulare Lage von den übrigen Nationen genugſam getrennt, um ſich gegen ihre Einflüſſe erfolgreich wehren zu können. Wie die Briten von Spaniern und Holländern die Herrſchaft zur See, ſo übernahmen ſie von ihnen auch das Erbe des modernen Kunſtgefühls, um es nun, mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, langſam wieder dem Kontinent zurückzugeben, von dem ſie es empfangen. Aber es war von vornherein nicht lediglich der enge Anſchluß an die Natur, den ſie hier predigten, ſondern zugleich die ſubjektive Erfaſſung und Verarbeitung der Natur durch den Künſtler. Von der Abſicht eines nüchtern-objektiven Reproduzierens der Wirklichkeit, wie ſie die Gegner Jahrzehnte hindurch der modernen Kunſt zum Vorwurf machten, war tatſächlich niemals die Rede. Immer iſt es die Perſönlichkeit des Künſtlers geweſen, die den Ausſchlag gab, und die Art, wie ſeine In-

130. Eliza Farren, von Th. Lawrence.
Nach dem Stich von Bartolozzi.

dividualität auf den Natureindruck reagierte; nur daß das Agens ſeiner Arbeit, eben jener Eindruck, allerdings in engerem Anſchluß an die Wirklichkeit und die Wahrheit geſucht wurde.

Als dieſe engliſche Kunſt, deren Fürſten Turner und Conſtable ſind, werbend und erobernd über den Kanal kam, ſtieß ſie hier hauptſächlich auf feindliche Mächte, die es im Kampfe zu überwinden galt. Aber ſie fand doch auch natürliche Bundesgenoſſen vor in einer Minorität, deren Angehörige, ohne Erfolg und zum großen Teil unbeachtet, in zähem Ringen mit den herrſchenden Anſchauungen die altheiligen Traditionen des ſiebzehnten Jahrhunderts ſtill und treu bewahrt und ſachte fortentwickelt hatten. Es war immerhin ein Boden da, in den ſich die neuen Keime ſenken ließen. In Frankreich, dem großen Kunſtlande, trieben ſie zuerſt ihre Blüten. Langſam folgten die anderen Völker, Deutſchland erſt in der letzten Reihe. Und Frankreich übernahm nun mit bewundernswerter Kraft die weitere Ausbildung der modernen Prinzipien. Wenn wir heute die Aufgaben überblicken, deren Bewältigung hier hintereinander unternommen wurde, ſo ſchließen ſie ſich zu einer logiſchen Reihe zuſammen. Vor allem handelt es ſich darum, das perſönliche Erlebnis des Künſtlers vor der Natur und dem Leben der Gegenwart in den alles beherrſchenden Mittelpunkt der Produktion zu rücken. Dies Problem erſchien ſo wichtig, daß alles gefliſſentlich ferngehalten wurde, was ſeine Löſung gefährden oder nur ſtören konnte. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein ſolches Streben die allmächtige Hiſtorienkunſt und ihre Seitentriebe auf der ganzen Linie als entſchloſſener Gegner bekämpfen mußte. Aber auch innerhalb des nun gewählten Stoffkreiſes waren Beſchränkungen geboten. Da ſich vor allem das Ich des Schaffenden in der bildend gewordenen Kraft ſeiner Sinne dokumentieren wollte, ſo mußte das einfachſte, an ſich anſpruchloſeſte Thema das willkommenſte ſein. Der „großen Kunſt“, die immer noch in allen offiziellen Würden ſtand, trat eine intime Kunſt gegenüber. Daneben führten der kritiſche und ſoziale Zeitgeiſt, das Leben der modernen Stadtmenſchen und die geſteigerte Liebe

131. Familie James Harrower of Inzievar, von H. Raeburn. London.

zur Natur in jeder ihrer Erſcheinungsformen auf Stoffgebiete, die frühere Zeiten gar nicht kennen konnten, und die eben darum als unbeackertes Feld zur Bebauung locken mußten. Aber wichtiger als alle ſolche Sorgen erſchien bald die Frage, wie das komplizierter gewordene Seelen- und Nervenſyſtem des modernen Künſtlers auf alle dieſe Dinge reagierte und die ausgelöſten Eindrücke mit der Kraft ſeiner Hand auszudrücken vermöchte. Die Fontainebleauer, Millet, Courbet, Manet und die Impreſſioniſten werden in der Malerei die Führer auf dieſem Wege. Und weiter geht es. Der Künſtlergeiſt kann ſich nicht dauernd mit der Belauſchung des eigenen ſinnlich-ſeeliſchen Empfindens vor der Wirklichkeit allein zufrieden geben. Seine Phantaſie, ſo ſouverän ſie auch mit jenen Eindrücken ſchaltete, ſtrebt doch noch in größere Freiheit empor. Sie blickt nicht nur nach außen, ſondern lauſcht auch nach innen; aber ihr geſchärftes Naturgefühl ſchützt ſie davor, zu vergeſſen, daß auch die ſcheinbar losgelöſten Betätigungen des Menſchengeiſtes phyſiologiſche Wurzeln haben. So ſtehen Malerei, Skulptur und die anderen Künſte, auch wo ſie ſich vom engſten Zuſammenhang mit der Wirklichkeit löſen, auf neufundiertem Erdenboden. Der Zweck, das künſtleriſche Erlebnis feſtzuhalten, das alſo nun nicht mehr allein vor der Natur, ſondern auch vor der inneren Welt des Schaffenden gewonnen wird, verbindet ſich dabei mit den weiteren Zwecken, das ganze äußere Leben, in dem wir Menſchen ſtehen, den Raum, in dem wir uns bewegen, ſchmückend zu weihen. So gelangt man zu einer neuen Blüte auch der dekorativen Kunſt, die, tiefer begriffen, in einer Verklärung unſerer ganzen Exiſtenz, einer Ausſöhnung des Individuums mit der Welt durch die Schönheit ihr ſehnſuchtsvoll erſchautes Endziel ſieht. Kein Zufall war es, daß in dieſer letzten Phaſe der modernen Kunſt die Deutſchen, oder weiter gefaßt: die germaniſchen Völker, ein gewichtiges Wort mitſprachen.

132. Lady Hume Campbell, von H. Raeburn.
Edinburgh, Corporation Art Gallery.
(Phot. Hanfſtaengl.)

Es iſt natürlich, daß alle dieſe Etappen der jüngſten Entwicklung nicht in korrekter Folge einander ablöſten. Die Ströme ziehen in vielfachen Windungen, Berührungen, Kreuzungen an unſerem Auge vorüber, und ein fugenmäßiges Einſetzen läßt die verſchiedenen Varianten der großen modernen Melodie in immer neuen Akkordgruppierungen zuſammenklingen. Das tönt

bald wohlgefälliger, bald ſchriller und in herben Diſſonanzen; die löſende Endharmonie kann erſt die Zukunft bringen. Dem hiſtoriſchen Betrachter aber, der Klarheit über den Verlauf der Linie ſucht, die einſtens dorthin führen wird, ſtellen ſich noch andere Elemente der Verwirrung entgegen. Denn auch die kraftvollen Gegenſtrömungen dürfen nicht überſehen werden, die zähen retardierenden Mächte, die immer wiederkehrenden Verſuche des depoſſedierten Renaiſſancegedankens, ſich der verlorenen Herrſchaft aufs neue zu bemächtigen. Das alles ergibt ein unruhevolles Bild des Kampfes, dem aber wahrlich auch die Friſche und der Glanz nicht fehlen, die dem Krieg der Geiſter mit ſeiner Anſpannung und Entfaltung aller Kräfte eignen.

133. Mrs. Jordan als Hypolita, von John Hoppner. London.

2. Die engliſche Malerei als Bahnbrecherin.

Die drei großen Maler, die der engliſchen Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts ihr Gepräge gaben: William Hogarth, Joſhua Reynolds und Thomas Gainsborough, vereinigten bereits in ihren Werken die Wurzeln der kommenden Bewegung. Sie ſelbſt fühlten ſich keineswegs als Reformatoren oder gar Revolutionäre. Traditionen der niederländiſchen Kunſt, Einflüſſe der gleichzeitigen franzöſiſchen Malerei ſind in ihren Werken deutlich erkennbar, und bewußt bildete ſich Reynolds an der unvergänglichen Schönheit der alten Meiſter von Tizian bis Rubens

und van Dyck. Dennoch lebt in ihnen nicht nur ein Abglanz des Vergangenen, ſondern zugleich auch ein Vorklang des Zukünftigen. Gemeinſam iſt allen dreien ein Streben nach ernſter Wahrheit und ſchlichter Eindringlichkeit, und in der Art, wie ſie es betätigten, erkennen wir Menſchen der neuen, bürgerlichen Zeit. Im Porträt trafen ſie ſich. Reynolds ſetzt ſeine ganze Kraft dafür ein, die Menſchen ſeiner Epoche in ihrem tiefſten Weſen zu erfaſſen und darzuſtellen. Hogarth geht von dieſem Treffpunkt zur realiſtiſchen Darſtellung des zeitgenöſſiſchen Lebens, Gainsborough zur intimen Schilderung der einheimiſchen Landſchaft weiter. Und Gainsborough wie Hogarth bringen in ihre Werke ſchon eine Zartheit und Helligkeit der Farbe und des Lichts, eine Friſche und Ungezwungenheit des maleriſchen Vortrags, die auf einen neuen Weg deuten und ſtark genug ſind, ſich gegen die Einwirkungen des Klaſſizismus ſiegreich zu behaupten.

134. Lady Willoughby by Eresby, von J. Hoppner.
(Mac Coll, Nineteenth Century Art)

An dieſe Trias knüpfen die Künſtler an, die nun den Ruhm der engliſchen Malerei weiterführen. Eine Reihe hervorragender jüngerer Porträtiſten ſetzt ihr Werk fort und begründet mit ihnen den Weltruf der britiſchen Bildniskunſt, die ſich bis heute auf beneidenswert hohem Niveau erhalten hat. Neben Romney, dem bedeutenden Konkurrenten Reynolds' und Gainsboroughs, der noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, nimmt hier Thomas Lawrence (1769—1830) den erſten Platz ein. Er wird der rechte Nachfolger Sir Joſhuas im Glanz ſeiner Laufbahn und ſeines äußeren Lebens wie in ſeinen Erfolgen bei der engliſchen, ja der europäiſchen Geſellſchaft ſeiner Zeit, die ſich vor ſeiner Staffelei drängte, und deren elegante, gelehrte, ſchöne und ſtolze Frauen und Männer er in einer ſchier unüberſehbaren Reihe von Bildern auf die Nachwelt brachte (Abb. 130). Lawrence hat nicht die ausſchöpfende Kraft der Menſchendarſtellung, die den beiden älteren Meiſtern eigen war, die Rieſenzahl der Aufträge mußte ſchließlich auf die Qualität drücken, aber er ſteigt im Geſchmack ſeiner farbigen Arrangements oft unmittelbar bis zu ihrer Höhe empor. Die Kultur des engliſchen Lebens, die in ſeine Werke ſtrömt, drückt auch den ſcharf modellierten, durch individuelle Charakteriſtik ausgezeichneten Porträts des Schotten Henry Raeburn (1756—1823, Abb. 131, 132) und den delikaten Frauenbildern von John Hoppner (1758—1810, Abb. 133, 134) ihren Stempel auf.

Die Porträtmalerei iſt es auch, die den wenigen engliſchen Vertretern der „großen Malerei" im kontinentalen Sinne die Verbindung mit der lebendigen Kunſt ihres Vaterlandes ſichert.

Digitized by Google

135. Die Badende, von W. Etty. London, Tate Gallery.
(Phot. Hanfſtaengl)

Denn die Beſtrebungen, den Stil des Klaſſizismus und der Hiſtoriendarſtellung in dem Inſelreiche einzubürgern, haben mit der nationalen Entwicklung der dortigen Produktion gar nichts zu tun; ſie ſind wie ein aufgepfropftes Reis, das nach kurzem Daſein wieder abſtirbt, ohne das Wachstum des Baumes ſelbſt irgendwie zu berühren. Schon bei Reynolds erſcheinen die wenigen Verſuche, mit denen er ſich ohne ſonderliches Glück aufs Gebiet der „geſchichtlichen" Kompoſition begab, als Arbeiten, die ſeinem Weſen fremd ſind. Noch weiter fort von der großen Linie der engliſchen Kunſt führen ſeine Nachfolger auf dieſem Irrwege. So James Barry (1741—1806), der 1783 ſeine ſechs „heroiſchen" Koloſſalgemälde zur „Geſchichte der menſchlichen Kultur" in der Society of Arts vollendete und damit ſeinem Vaterlande wirklich etwas Bedeutſames geſchenkt zu haben glaubte. So der Shakeſpeare-Maler James Northcote (1746—1831), deſſen Biographien Tizians und Reynolds' (ſeines Lehrers) uns heute intereſſanter ſind als ſeine Gemälde, oder John Opie (1761—1807), der als Porträtiſt heute noch einen ehrenvollen Platz in der zweiten Reihe einnimmt, während er als Hiſtorienmaler vergeſſen iſt, oder der angliſierte Schweizer Heinrich Füßli (1742—1825), der in Rom von Winckelmann und Mengs beeinflußt worden war und ihre Lehren ſpäter in London in allerlei Milton- und Shakeſpeare-Kompoſitionen zu betätigen ſuchte. Füßlis Schüler William Etty (1787—1849) brachte inſofern einen Fortſchritt, als er, ähnlich wie ein halbes Jahrhundert ſpäter Makart in Deutſchland, der koloriſtiſchen Kraft der alten Venezianer und Vlamen nachſtrebte, mit der er namentlich ſchöne nackte Frauengeſtalten nach dem Muſter Tizians oder Rubens' zu malen ſuchte (Abb. 135). Auf die venezianiſche Schule hatte ſchon vorher mit größerem Talent Thomas Stothard (1755—1834) zurückgegriffen, der um die Wende des Jahrhunderts Gruppen griechiſcher Götter, Nymphen, Satyrn, Amoretten und wiederum Figuren der Shakeſpeare-Welt oder auch bibliſche Geſtalten mit Farben von blühendem Goldſchimmer und tiefer Leuchtkraft, als der größte Farbenmeiſter dieſes ganzen Kreiſes, auf die Leinwand zauberte (Abb. 136). Benjamin Robert Haydon (1786—1846) endlich, der ſich ohne Erfolg mit Schilderungen aus der alten Geſchichte und der Bibel plagte und nach einem Leben voll qualvoller innerer Kämpfe ſeiner Verbitterung durch Selbſtmord ein Ende machte, führt uns ſchon wieder in die Gegenwart und das Leben zurück. Er hinterließ in ſeiner figurenreichen „Sitzung der Antiſklavereigeſellſchaft" ein Gemälde aus der Zeitgeſchichte von künſtleriſchem Ernſt, das freilich gerade darum mißverſtanden wurde, und in ſeinem „New Road" in der Londoner National Gallery eines der erſten Straßenbilder aus einer modernen Großſtadt.

136. Ruth, von Thomas Stothard.
Nach der Radierung von James Heath („Studio").

Damit ſind wir wieder auf dem rechten Boden der engliſchen Kunſt. Denn für ſie wie für das ganze Geiſtesleben unſerer angelſächſiſchen Vettern iſt in jener Zeit der realiſtiſche Trieb zur Erkenntnis der Wahrheit und Wirklichkeit weit bezeichnender als ein Hang zum Phantaſtiſchen, der erſt ſpäter eine Zeitlang von der Malerei der Briten Beſitz ergriff. Der Sinn der beſten Künſtler im Anfang des Jahrhunderts war auf das Leben gerichtet, war von derſelben Neigung zur Beobachtung, zur Darſtellung des Charakteriſtiſchen beherrſcht, die der engliſchen Literatur und Schauſpielkunſt ihr Gepräge gab. Auch die Moralphiloſophie dieſes Volkes, bei dem von je die Wertſchätzung des Realen und Nützlichen beſonders ausgebildet war, ſpiegelte ſich in der Kunſt wieder, und die Neigung zu moraliſieren, zu erziehen, zu belehren, aufzuklären, die ſchon bei Hogarth auftritt, ſtirbt nicht aus. Das alles waren Tendenzen, die mit dem Klaſſizismus und der Romantik des Kontinents nicht viel anzufangen wußten, und ſo geht, unbekümmert um das kurze Zwiſchenſpiel, die engliſche Wirklichkeitskunſt ruhig ihren Weg weiter. Auch Benjamin Weſt (1738—1820), der in Amerika geboren, in Indianernähe aufgewachſen war und ſich immer gern damit intereſſant machte, daß er in Europa den Wilden ſpielte, hat es mit dem Klaſſizismus verſucht. Aber ſeine kalten Kompoſitionen von Agrippina, Regulus, Aöſtes und Pylades, von antikiſierend aufgefaßten religiöſen Szenen verblaſſen völlig vor ſeinen Darſtellungen aus der zeitgenöſſiſchen Geſchichte, in denen er mit reſolutem Wahrheitsſinn lebendige Menſchen ſeiner Gegenwart in ihrer modernen Tracht zu bewegten und natürlichen Gruppen zuſammenſchloß, wie in dem berühmteſten dieſer Bilder, das den „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebek im Jahre 1759" (Abb. 137) ſchilderte, und das er neun Jahre nach dem Vorgang ohne jedes ſtiliſierende Arrangement als Zeitereignis malte. Eindrucksvoller noch als Weſt, der 1792 der Nachfolger Reynolds' in der Präſidentſchaft der Akademie wurde, und in der Farbe unvergleichlich ſtärker als er war in ſolchen Szenen ſein amerikaniſcher Landsmann John Singleton Copley (1737—1815), der die tödliche Erkrankung des Grafen Chatham während der Parlamentsſitzung, die Verteidigung von Gibraltar durch Lord Heathfield und ähnliche Momente von hiſtoriſcher Bedeutung als ein echter Maler verewigte. Das Rot ſeiner Uniformen und Koſtüme namentlich hat einen prachtvollen Klang. Es war die Natürlichkeit des engliſchen Porträts, die hier auf das figurenreiche Geſchichtsbild überging.

Von dieſen Bildern aus dem großen Leben der Zeit ging man zu den Schilderungen ihrer Alltäglichkeit über, die als die erſten Werke der modernen „Genremalerei" eine hiſtoriſche Bedeutung in Anſpruch nehmen. Auch hierin knüpft die engliſche Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts an die niederländiſche des ſiebzehnten an, und der Großmeiſter dieſes neuen, bald über die ganze Welt verbreiteten Ordens der Genremaler, der Schotte D a v i d W i l k i e (1785—1841), ſah in Teniers und Oſtade ſeine Vorbilder. Der Fortſchritt, den er und ſeine Nachfolger brachten, war der Beweis, daß auch der gewöhnliche Menſch, Bürger und Bauer der Gegenwart ſehr wohl ein würdiges Objekt künſtleriſcher Darſtellung ſein könne. Der Nachteil war die gefährliche Anfreundung der Künſtler wie des Publikums mit gehäuften ſtofflichen Reizen, die das Intereſſe von der wichtigſten Aufgabe: von der maleriſchen Bewältigung ſolcher Gruppen und Szenen, mehr und mehr abzogen. Trat die Genrekunſt durch die Beobachtung des zeitgenöſſiſchen

137. Der Tod des General Wolfe, von Benj. Weſt. London, Kenſington Palace.
(Phot. Ellis & Hayward, London)

Lebens, auf der ſie ſich aufbaute, der Hiſtorienmalerei entgegen, ſo war ſie mit ihr verknüpft durch den gleichartigen literariſchen Urſprung. Das neue Publikum der Künſtler, die weltbeherrſchend gewordene Bourgeoiſie, noch nicht kultiviert genug, um ſich an rein artiſtiſchen Qualitäten zu erfreuen, ſuchte in den Bildern Eigenſchaften, die es mit dem Intellekt genießen konnte, wenn die ſtumpfen Sinne verſagten. War es dort die Weltgeſchichte, ſo war es hier die bürgerliche, ſittengeſchichtliche und nicht zuletzt die humoriſtiſche Erzählungsliteratur, die unmittelbar und mittelbar die Anregungen gab. Was Goldſmith, Fielding, Sterne und ſpäter Dickens als Schriftſteller über das engliſche Leben ſagten, fand in dieſen gemalten Novellen und Anekdoten ſein Echo. Aber die maleriſche Feinheit, mit der die Niederländer der klaſſiſchen Zeit ſolche Geſchichten erzählten, iſt hier nur ſelten wiederzufinden. Schon die mangelnde Fähigkeit zur weiſen Beſchränkung der Motiven- und Perſonenzahl machte das auf die Dauer unmöglich. Die Neigung, alles, auch das Kleinſte und Letzte, allgemein verſtändlich zu ſagen, keine Nebengedanken, keine Pointe zu unterdrücken, in einer Unzahl von Geſichtern ſämtliche Reflexmöglichkeiten eines

Digitized by Google

Ereigniſſes oder einer Situation charakteriſtiſch abzuſpiegeln, mußte ins Platte und Überladene führen, in eine fauſtdicke, aufdringliche Hyperdeutlichkeit und eine hausbackene Banalität, die zufrieden war, den Beſchauer durch die Ausſchöpfung des Gegenſtändlichen unterhalten, amüſiert, zum Lachen gereizt zu haben. Auch Wilkie iſt dieſen Gefahren der Genremalerei nicht ausgewichen. Schon die Titel ſeiner Bilder von dem Erſtling, dem „Markt von Pitleſſie“ an zeigen, worauf er in erſter Linie hinauswollte: „Der blinde Geiger“, „Die Teſtamentseröffnung“, „Der Zinstag“, „Die Dorfpolitiker“, „Die Pfändung“, „Die Pifferari“ (Abb. 138), „Das Blindekuhſpiel“, „Das Dorffeſt“, „Der Polizeidiener“ — alles Arbeiten, über deren Inhalt man ein Stündchen reden kann, ohne von dem „Eigentlichen“, der Malerei, zu ſprechen. Immerhin hat man bei Wilkie Grund genug, ſich auch damit zu beſchäftigen; denn ſo weit er hinter ſeinen Meiſtern zurückblieb, er hat in ſeiner Farbe und ſeinen Helldunkelwirkungen mancherlei von Teniers, von Oſtade, von Jan Steen und ſogar von Rembrandt gelernt und übertraf alle ſeine Nachfolger in England und Deutſchland, wo die weitverbreiteten Stiche nach ſeinen Bildern ſpäter Knaus und Vautier die entſcheidende Anregung gaben. Die letzte Zeit von Wilkies Leben bedeutet freilich auch nach dieſer Richtung einen Rückgang. Denn eine große Reiſe im Jahre 1825, die ihn bis nach Italien und Spanien brachte, machte aus dem naiven Beobachter des Lebens in ſeinem Vaterlande einen Anhänger der konventionellen Reiſe- und Hiſtorienmalerei, der ſich ſeine Weisheit nicht mehr aus der Anſchauung, ſondern aus dem Studium der Galerien und Muſeen holte. Wilkies ewig gute Laune vor dieſer Wendung ſeiner Produktion hat dann beſtimmend auf die jüngere Generation gewirkt, die immer freundlicher, kindlicher, trivialer wurde und ganz folgerecht vor allem das große Reich der Kinder ſelbſt heranzog, das bei uns ein Menſchenalter darauf von

138. Pifferari, von Dav. Wilkie. Buckingham Palace.
(Phot. Hanfſtaengl)

139. Der unterbrochene Kampf, von W. Mulready.

Knaus erſchloſſen wurde. Hier war namentlich William Collins (1788—1847) zu Hauſe, dann William Mulready (1786—1863), deſſen Spezialität „herzige" und „witzige" Schulſzenen (Abb. 139) waren, der ſich aber auf anderen Gebieten als ein Künſtler von außerordentlichem Geſchmack erwies. Auch von Thomas Websters (1800—1886) Bildern iſt eine „Schulſtube" mit einem holländiſchen Fenſter in der Rückwand des Raumes am berühmteſten geworden, während Charles Leslie (1794—1859) und Gilbert Steward Newton (1795—1835) das Genre am liebſten ins Koſtüm ſteckten und die Werke der engliſchen Dichter von Shakeſpeare bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts illuſtrierten. Der Vicar of Wakefield, Yoricks empfindſame Reiſe, der Triſtram Shandy, dem Leslie das Thema ſeines beſten Bildes: „Onkel Tobias und die Witwe Wadman" (Abb. 140) entnahm, erfreuen ſich dabei beſonderer Zärtlichkeit. Gelegentlich werden auch fremde Literaturen herangezogen, und es überraſcht uns nicht, wenn beſonders die klaſſiſchen Humoriſten Cervantes und Molière Gnade finden.

Auch als Tiermaler ſetzten die Engländer die Tradition des ſiebzehnten Jahrhunderts fort. Der Klaſſizismus und die Hiſtorie hatten in ihrer hochmütigen Überſchätzung des Gedanklichen kein Intereſſe für die Tierwelt; das realiſtiſche Programm der modernen Kunſt muß ſelbſtverſtändlich auch ſie in den Kreis ihrer Studien einbeziehen. Lange vor den Franzoſen brachte es die britiſche Malerei auf dieſem Gebiet zu hoher Meiſterſchaft; was einſt Potter und Snyders angebahnt hatten, ward hier wieder aufgenommen und aus neuer Anſchauung belebt. Vor allem aus engliſcher Anſchauung; denn England iſt das Land der Jagden, die Mutter des Sports, die Heimat der Pferderennen. Mit großer maleriſcher Kraft war George Morland, der noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, hier vorangegangen. Sein Vermächtnis übernahm James Ward (1769—1859), der gleichfalls als ein Techniker von ungewöhnlichem Können die ganze Tierwelt in glänzenden Bildern konterfeite, mit einem Wiſſen von der Eigenart ſeiner vierfüßigen und gefiederten Modelle, das jedem Sportsmann und Zoologen imponiert, aber

140. Onkel Tobias und die Witwe Wadman, von Ch. Leslie.

zugleich mit einem Reiz der leuchtenden Farbe, der in der brillanten Verve des Vortrags an Rubens erinnert und ſchon Effekte des Impreſſionismus vorwegnimmt (Abb. 141). Berühmter noch als Ward iſt Edwin Landſeer (1802—1873), der ihn aber an rein künſtleriſchen Qualitäten nicht erreicht. Dagegen wußte Landſeer das Publikum durch die genremäßige Zuſpitzung ſeiner Tierſzenen, durch eine anthropomorphe Pointierung, die menſchliche Situationen und Empfindungen hinter der Tiermaske enthüllte, zu feſſeln. Seine Hunde, Hirſche, Pferde ſind oft verkleidete Menſchen, ſie ſind ſtolze Ariſtokraten und ruppige Plebejer, verſchämte Arme und putzige Clowns, korrekte Staatsbürger und nachdenkſame Philoſophen. Die Titel der Bilder zeigen dieſe Abſichten überdeutlich an; eins von ihnen hat ſogar den ſchönen Namen „Alexander und Diogenes“ (Abb. 142). Aber gerade ſolche Abſchweifungen ſicherten Landſeer die Gunſt der Menge, die ihn von Triumph zu Triumph führte und zum vielfachen Millionär machte. Dennoch war er auch als Maler eine reſpektable Erſcheinung, und die Bilder ſeiner beſten Mannesjahre haben Schönheiten aufzuweiſen, von denen die überall verbreiteten Kupfer- und Stahlſtiche keine Vorſtellung zu geben vermögen. Seine Hunde geben zum erſtenmal vertiefte pſychologiſche Abbilder dieſer treueſten Begleiter des Menſchen; ſeine Hirſche und Rehe, die vor ihm niemand mit ſolchem Eifer ſtudiert hatte, eröffneten den Jagdmalern ein neues Feld; ſeine Löwen haben Wucht und Größe, wenn ſie auch nicht an die grandioſen Wüſtenkönige Delacroix' heranreichen.

Doch alles, was die engliſche Kunſt durch ihre intime Natur- und Wirklichkeitsbeobachtung in ſolchen Schilderungen dem Kontinent an anfeuernden Beiſpielen lieferte, tritt weit zurück gegen ihre Entdeckertätigkeit auf dem Gebiet der Landſchaftsmalerei. Hier beſonders mußte das Volk im Vorteil ſein, das mit einer Invaſion des Klaſſizismus kaum zu rechnen hatte; denn nur ſo konnten die alten Überlieferungen ohne Störung fortgeſponnen und weiter entwickelt werden. Richard Wilſon, der noch der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts angehörende Maler, den die Geſchichte als den Begründer der engliſchen Landſchaftskunſt feiert, ſtand in der farbigen Auffaſſung wie im Aufbau der Szenerie noch durchaus auf dem Standpunkt Pouſſins und Claude Lorrains. Er wollte England malen, aber es ward immer ein großartig arrangiertes Stück Italien. Gainsborough rückt dann einen tüchtigen Schritt weiter vor. Er geht von Watteau und den Seinen aus; ſeine Behandlung der Natur iſt daher weit flüſſiger, leichter, duftiger als die Wilſons,

Digitized by Google

141. Tiger und Pythonſchlange, von J. Ward.
(Nach Mac Coll, Nineteenth Century Art)

und er entdeckt den Zauber des eigentlich Engliſchen in der Landſchaft. Die jüngere Generation wendet ſich von den Franzoſen wiederum ihren Vätern, den Niederländern zu. Ein toniges Braun beherrſcht ihre Bilder, die gleichwohl von einem neuen und eigenartigen Empfinden

142. Alexander und Diogenes, von E. Landſeer. London, Nat. Gall.

Digitized by Google

für die heimatlichen Ebenen, Fluß- und Parkreviere Zeugnis ablegen. Auguſtus Callcott in London (1779—1844), der dieſe Themata beſonders feinfühlig erfaßt, und John Crome (1769—1821, Abb. 143), der Meiſter von Norwich, von Zeitgenoſſen und Späteren vertraulich „Old Crome" genannt, wurden als die rechten Nachfolger Hobbemas und Ruysdaels geprieſen. Aber der unbeirrbare Realismus ihrer Naturbeobachtung und das tiefe Verſtändnis für den Reiz des Einfachen, deſſen ſtumme Seele man um ſo unmittelbarer beſchwören konnte, wenn jede geographiſch-touriſtiſche Nebenabſicht ausgeſchloſſen war, ſtempeln ſie bereits zu Vorläufern des „paysage intime". Crome ſteht ganz für ſich. Vom hauptſtädtiſchen Mittelpunkt des engliſchen Kunſtlebens hundert Meilen entfernt, verdankt er neben den holländiſchen Bildern, die er als Zeichenlehrer in den Schlöſſern der Grafſchaft Norfolk ſah, alles ſeinen offenen Sinnen und ſeinem andächtigen Reſpekt vor der Natur. In ſeiner Art, die Luft zu malen, übertrifft er Gainsborough. Er übertrifft ihn auch als Zeichner, und die herrlichen Bäume, die auf keinem ſeiner Bilder fehlen, laſſen faſt ſchon an Théodore Rouſſeau denken. Im Jahre 1805 begründete Crome in ſeiner Vaterſtadt die Free Norwich School, einen gänzlich unakademiſchen Künſtlerverband, der lange Jahre hindurch in hohem Anſehen ſtand. Zu ſeinen Schülern gehörte vor allem des Meiſters Sohn, John Berney Crome (1792—1842), dann Robert Ladbrooke (1770—1842), der mit James Stark (1794—1859) in den Schilderungen von Weideplätzen und Getreidefeldern wetteiferte, und John Cotman (1782—1842), der ſich am liebſten auf ſtürmiſcher See tummelte (Abb. 144). Sie alle ſind ſchon erfüllt von der diskreten Zurückhaltung des modernen Naturſchwärmers, aber in ihren Ausdrucksmitteln noch durchaus abhängig von den Holländern.

143. Die Windmühle, von John Crome. London, Nat. Gall.

Auch der große John Conſtable (1776—1837), der der Befreier aus dieſen Vorurteilen werden ſollte, begann als ein moderner Schüler von Ruysdael, von Philips de Koninck, von den Franzoſen der Watteau-Schule, deren Art ihm durch Gainsborough vermittelt ward.

Digitized by Google

144. Auf der See bei Mondſchein, von J. Cotman.
(Nach dem „Studio")

Wohl lebte von vornherein in ſeinen Bildern ein Naturgefühl von ungewöhnlicher Kraft und freiem Blick. Ein Müllersſohn wie Rembrandt, hat Conſtable früh gelernt, die großen Erſcheinungen und Veränderungen des Himmels, Wolken, Wind und Wetter, zu beobachten und zu verfolgen. Aber als er von dem heimatlichen Eaſt Bergholt nach London auf die Royal Academy kam und die Kunſtſchätze der Hauptſtadt kennen lernte, fühlte er ſich zunächſt doch nicht ſtark genug, um eine Auflehnung gegen die Meiſter zu wagen, die ihm hier als Muſter vor Augen geführt wurden. Seine erſten Arbeiten ſind noch zaghaft, unſelbſtändig und ohne eigene Note. Doch zu Beginn des neuen Jahrhunderts vollzieht ſich langſam die innere Wandlung. Conſtable vergleicht die Gemälde ſeiner angebeteten Vorbilder und ſeine eigenen Verſuche mit der Natur, und wie Schuppen fällt es ihm von den Augen. Er verläßt London, kehrt heim an den Stour, wo die väterlichen Mühlen rauſchten, und vergräbt ſich in eine arbeitſame Einſiedelei. Mit Entzücken entdeckt er hier, wie vor ihm Crome, die ſchlichte Schönheit der ohne heroiſches oder arkadiſches Arrangement geſehenen engliſchen Landſchaft (Abb. 129). Aber Conſtable geht weiter. Nicht nur das poſitiv Wirkliche zu faſſen wird ſein Ziel, ſondern die Eindrücke, die ſeine Seele empfängt, die Erregung ſeiner Malerſinne in das Bild hineinzubannen. „Für mich ſind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding", ſo ſchrieb er. Er iſt der erſte, der im modernen Sinne ſeine maleriſche Phantaſie an den farbigen Erſcheinungen der Natur im engen Anſchluß an ihre reale Wahrheit übt. Der erſte, der die Dinge der Welt von der flüſſigen Atmoſphäre der Luftſchicht, in der wir leben, von dem vielfach gebrochenen Licht und dem Wechſel von Helligkeit und Schatten beeinflußt ſah, der das allmächtige Braun entthronte und ſich eine neue Skala von lichtem Grün, flimmerndem Grau, zartem Blau und matten Silbertönen ſchuf; der erſte auch, der in der Sehnſucht, die ſubjektive Stimmung ſeiner Erlebniſſe in der Natur mitzuteilen, in raſchen ſkizzenhaften Niederſchriften am ſtärkſten war. Die Studien Conſtables, vor allem die im South-Kenſington-Muſeum aufbewahrte Sammlung, führen am tiefſten in ſeine Art ein. Hier zeigt er ſich als einer der Begründer des modernen Impreſſionismus, nicht etwa nur

Digitized by Google

145. Feldweg, von John Conſtable.

in der Raſchheit des Pinſelſtrichs, ſondern in der ganzen Behandlung des Naturausſchnitts, in dem reſoluten Hinarbeiten auf eine maleriſche Erfaſſung des Ganzen auf Koſten des Details, in der Auflöſung der Konturen, die unter der Einwirkung von Licht und Schatten ihre lineare Feſtigkeit verlieren, und deren Summe doch aus der ſuggeſtiv wirkenden Andeutung lebendiger hervorgeht als aus der Korrektheit nachgezogener Einzelſtriche. Die große Entdeckung Conſtables aber iſt der Himmel. Denn ihm zuerſt iſt das Phänomen der vom Licht durchſtrömten Luft, in die alle Erſcheinungen gebadet ſind, in ſeiner vollen Bedeutung aufgegangen, und die Entdeckerfreude betätigt ſich zunächſt gewiſſermaßen mit einer Ergründung des Problems an ſich, das heißt der Luft in ihrer eigenſten Region: des Himmels. Es überraſcht nicht, daß er dazu am liebſten weder die klarblauen Glocken des Schönwetters wählt, deren Nuancenreichtum begrenzt iſt, noch den dramatiſchen Sturmhimmel, der finſtere Wolkengebirge türmt, ſondern die ſtofflich unintereſſantere und gerade darum maleriſch ergiebigere Mittelſtimmung des nebel- und regenreichen engliſchen Klimas (Abb. 145). Oft taucht nur am unteren Bildrand eine Waldſilhouette oder eine einzelne grüne Baumgruppe auf, die gegen das Grau des All ſteht. Doch auch wo die Landſchaft mehr zu ihrem Rechte kommt, zeigt ſich der umwälzende Einfluß dieſes Luftſtudiums, das die Teile jedesmal ſouverän zu einer Einheit zuſammenfaßt und das Ganze mit einem früher ungeahnten inneren Leben erfüllt. Eine ganz neue Helligkeit, eine neue Friſche und Bewegtheit kam durch dieſe genialen Reformen in Conſtables Bilder. Die Stimmung, die ſie auslöſen, ruht nicht mehr auf der Kompoſition, auf der Architektur ihrer zeichneriſchen Elemente, ſondern auf dem durch das Licht erzeugten farbigen Schimmer, der über den Dingen der Welt ruht, und auf dem tieferen Zuſammenklang, den ein Künſtler mit helläugigen Sinnen und warmem Naturempfinden auf dieſer Grundlage zwiſchen ihnen herſtellte. Und auch darin war Conſtable der erſte moderne Führer, daß er vergebens mit der Kurzſichtigkeit ſeiner Zeitgenoſſen zu ringen hatte. Er eröffnet den Reigen der großen Mißverſtandenen, Verhöhnten und Verlachten, an denen das neunzehnte Jahrhundert überreich iſt. Nicht einmal die Genugtuung erlebte er, wenigſtens am Abend ſeines Erdewallens einen Teil der Anerkennung zu finden, die ihm gebührt hätte. „Meine Malerei iſt weder glatt noch niedlich — wie kann ich hoffen, populär zu ſein!“ ſchrieb er in bitterer Erkenntnis des Künſtlerelends, das die neue Zeit geboren hatte. In Hampſtead, wo ſeine herrlichſten Skizzen und Bilder entſtanden ſind, iſt er als ein armer Teufel geſtorben.

Eine bedeutſame Rolle in dieſer Entwicklung der engliſchen Landſchaft bis zu Conſtable ſpielt die Aquarellmalerei, die gerade um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts zuerſt leb-

Digitized by Google

146. Das Tal von Clwyd, von D. Cox.
(Nach „The hundred best pictures")

haſter betrieben wird. Die Aquarelliſten, an ihrer Spitze der jung verſtorbene Thomas Girtin (1773—1802), wurden durch ihr Farbenmaterial ganz von ſelbſt dazu gedrängt, mit leichteren und freieren Tönen zu operieren und auf einen engeren Anſchluß an die alten Meiſter, deren Ölmalerei ſie ohnehin nicht weit fördern konnte, zu verzichten. Das Studium der Galeriebilder mußte für ſie zurücktreten vor dem Studium der Natur, und die kühlen, durchſichtigen Waſſerfarben, die hundert neue Möglichkeiten maleriſchen Ausdrucks boten, zwangen zur Selbſtändigkeit gegenüber dem traditionellen Braun. Ohne Zweifel hat Conſtable von dieſen Aquarelliſten, die ſchon im Jahre 1805 zu einer „Society of Painters in Watercolours" zuſammengeſchloſſen, viel gelernt. Und es iſt kein Zufall, daß mehrere ſeiner hervorragendſten Schüler und Nachfolger vom Aquarell her kamen. So vor allen anderen David Cox (1783—1859), der erſt ſpät zur Ölmalerei überging und nun unter Conſtables Einfluß immer glänzender die Eindrücke, die er in der heimatlichen Landſchaft um Birmingham ſammelte, als ein früher Impreſſioniſt großen Stils auf die Leinwand bannte. Von Wald und Heide, von Wieſe und Himmel, von Wolken und Sturm, von der ſtillen maleriſchen Poeſie feuchter Regentage und tiefblauen Sonnenhimmels hat er mit breitem Pinſel erzählt, ein ſtarker und ſtolzer Meiſter der Farbe (Abb. 146). Auch Richard Parkes Bonington (1801—1828) iſt von der Aquarellmalerei ausgegangen, und als er in frühen Jahren nach Frankreich kam, um den nur allzu kurzen Reſt ſeines Lebens faſt ganz dort zu bleiben, waren es vorab ſeine Blätter in Waſſerfarben, die als eine engliſche Neuheit von Belang in Paris alle Künſtler, beſonders den jungen Eugene Delacroix, entzückten. Boningtons Landſchaftsbilder ſind in der Mehrzahl auf franzöſiſchem Boden, namentlich in der Normandie und Picardie, entſtanden (Abb. 147), aber ſie ſind doch Geiſt vom Geiſte Conſtables: ſelbſt ſeine ſpäteren ſprühenden Bilder aus Venedig und ſeine kleinen geſchichtlichen Szenen, die an Verve und Leuchtkraft der Farbe oft mit Delacroix in Wettbewerb treten, wären ohne

147. Die Seine bei Rouen, von R. P. Bonington. London, Wallace Collection.
(Phot. Mansell & Co.)

die impreſſioniſtiſche Schulung in ſeinem Vaterlande nicht denkbar. Strahlend ging Boningtons Geſtirn auf, um raſch wieder unterzugehen. Aber er hatte dennoch eine wichtige Miſſion erfüllt; denn er war es, der die große Verbindungslinie von der engliſchen Landſchaftskunſt zu den Franzoſen hinüberzog, nicht allein durch ſeine eigene bezaubernde Perſönlichkeit und ſeine Werke, ſondern nicht minder dadurch, daß er Conſtable und ſeine Freunde veranlaßte, im Pariſer Salon auszuſtellen. Wir werden noch ſehen, was das kunſthiſtoriſch bedeutete. — War Bonington ein nach Frankreich verpflanzter Engländer, ſo war William Müller (1812—1845) ein in England geborener Deutſcher. Er tritt erſt ſpäter auf und hängt ſchon durch manche Züge mit der folgenden Generation zuſammen, aber auch er gehört noch zu den Nachfolgern Conſtables, von dem ſeine fabelhafte Leichtigkeit der Pinſelführung und ſeine brillante Lichtmalerei abſtammen. Mit virtuoſer Technik hat Müller vor allem den Orient gemalt, den er auf wiederholten Reiſen aufſuchte (Abb. 148). Er iſt faſt der einzige dieſes ganzen Kreiſes, der wenigſtens von fern erkennen läßt, daß er ein Zeitgenoſſe Turners war.

Denn neben allen den Künſtlern und Meiſtern, die wir nannten, erhebt ſich, wie durch ein Wunder in dieſe Zeit verſetzt, die märchenhafte Erſcheinung Joſeph Mallord William Turners (1775—1851). Was auch die anderen an Neuem und Bedeutſamem brachten, es verblaßt neben den Schöpfungen dieſes Lichtgenies. Wer zuerſt in der Londoner Nationalgalerie vor Turners Bilder tritt, hat das Gefühl, ſich einem unbegreiflichen und unheimlichen künſtleriſchen Phänomen gegenübergeſtellt zu ſehen. Es iſt, als ſeien alle Gluten und Farbenzauber der Sonne herabgeſtiegen; Phantaſien von brauſendem Orange, flimmerndem Blau, opaleszierendem Grün, blutigem Scharlachrot, gellendem Gelb, ſilbrig ſchillerndem Grau, finſterem Höllenſchwarz, funkelndem Gold ſchlagen ihm über dem Kopf zuſammen. Das Licht ergießt ſich über die Erde, verklärt den Raum, entmaterialiſiert die feſten Gegenſtände, löſt die Konturen

Digitized by Google

148. Arabiſche Schäfer, von Will. Müller.
(Nach „The Nation's Pictures")

in wogende Ätherwellen auf. Nicht die Dinge ſelbſt, Viſionen von Schiffen, Meeresflächen, Bergen, Menſchenmaſſen, Landſchaften, Brücken und Paläſten tauchen auf, von einem Myſtiker des Lichts beſchworen, gebadet in Farbe und Helligkeit. Es erſcheint uns nicht wunderbar, daß die Zeitgenoſſen dieſe Sprache nicht verſtanden und ſich damit beruhigten, den Maler ſolcher Wagniſſe für verrückt oder mindeſtens für augenkrnat zu erklären. In der Tat war das Neue, das hier auftrat, ſo verblüffend und ſo wenig durch irgendwelche früheren Experimente vorbereitet, daß noch Jahrzehnte nach Turners Tode das Verſtändnis ſeines Lebenswerkes nur in einem engeren Kreiſe durchgedrungen war und eine lange Reihe ſeiner reifſten und herrlichſten Schöpfungen in den Kellern der National Gallery verpackt bleiben konnten. Und doch läßt ſich auch in der Entwicklung dieſes Künſtlers eine gerade, logiſche Linie klar verfolgen. Er beginnt, wie alle engliſchen Maler jener Epoche, als ein Schüler der Tradition. Wiederum ſind es die Niederländer, auf deren Spuren wir ſtoßen, daneben ſeine älteren Landsleute, namentlich Wilſon, vor allem aber Claude Lorrain, den zu erreichen ihm lange Zeit als das letzte Ziel ſeiner Sehnſucht erſchien, den er noch als ſein Ideal verehrte, als er ihn längſt überholt hatte, und dem er in ſeinem Teſtament ein Denkmal ſeines Dankes ſetzte, indem er beſtimmte, daß zwei ſeiner Werke, deren geſamte Schar er dem engliſchen Staat vermachte, neben zwei Bildern Claudes hängen ſollten. Die Phantaſien aus Karthago mit den Reihen der ſchimmernden Paläſte und den als dunklen Silhouetten gegen den hellen Grund geſetzten Baumgruppen zu beiden Seiten des Stromes in der Bildmitte, die „Einſchiffung der Königin von Saba" und der „Tod Neſſons bei Trafalgar" ſind die Hauptſtücke dieſer Periode Turners, die in ſich ſelbſt wieder ein unaufhörliches Hinſtreben zu immer ſtärkerer Helligkeit, zu immer kühnerer Überwindung des Zeichneriſchen dokumentiert (Abb. 149). Auf dieſem Wege geht es dann weiter fort. Zu den machtvollen Licht- und Farbenſchauſpielen des ſtolzen „Téméraire" auf ſeiner letzten Fahrt über die tückiſch ſpiegelglatte See und der Bilder von Venedig, über das die ſüdliche Sonne all ihren Märchenſchimmer ausgießt, daß Häuſer und Segel und Gondeln nur wie Phantome aus dem ſprühenden Feuerwerk des Himmels aufleuchten (Tafel V). Schließlich zu Turners großer letzter Epoche in den vierziger Jahren, da ſeine Lichtſchwärmerei ekſtatiſche Formen annimmt, da der Jubel über die Glut der Sonne, den blendenden Glanz der Farbe und die Myſtik der von geheimnisvoller Helligkeit durchwobenen Nebelmaſſen keine Grenzen mehr kennt, alle Linien

Digitized by Google

Vor Venedig.

v. Wilh. Müller.

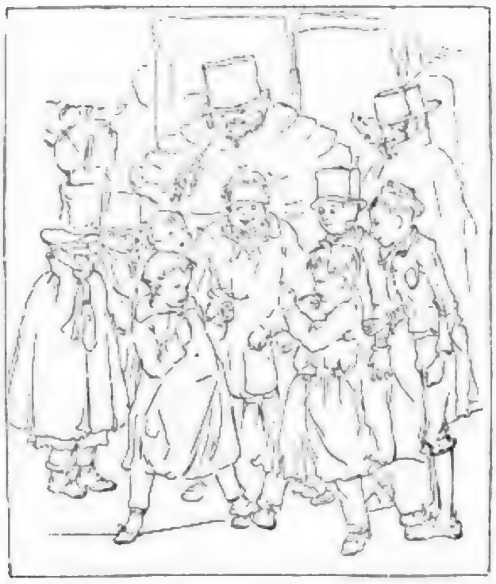
selbst, Visionen von Schiffen, Meeresstadte
en und Palästen tauchen auf, von einem Mährchen
Seehafen. es erscheint uns nicht wunderbar, daß
Zeit
und sie damit beruhigten, den Maler selbst
verlacht oder
zu erklären. In der Tat war das Neue,
castrat, so verble
was durch wiederholte früheren Experimente ver
let, daß noch Jahr
Turners Tode das Verständnis seines Lebenswerkes nur m
einzelnen Kreise
war und eine kurze Reihe seiner reifsten und herrlichsten
Schöpfungen verpönt bleiben konnten. Und doch läßt sich
Turners eine gerade, logische Linie klar verfolgen. Er begann,
wie alle, in der Schule der Tradition. Wiederum sind es die
Meister, denen seine älteren Landsleute, namentlich Wilson,
Richard Wilson, eine lange Zeit als das letzte Ziel seiner Kunst
galten, als er ihn längst überholt hatte, und dem er
auf seinem Grabe setzte, indem er bestimmte, daß zwei sei
der Nähe von Isaac vermachte, neben zwei Bildern Claudes
Lorrain mit den Reihen der schwimmenden Paläste und
den in hellen Brand gesetzten Bauwerken zu beiden Seiten
der „Verstoßung der Königin von Saba" und der „Tod Nelsons
in Turners Parade Turners, die in sich selbst wieder ein unaus
gesetzt, in immer kühnerer Überwindung des Gegen
Von diesem Boden geht es dann weiter fort. Zu den mächt
den südlichen „Téméraire" auf seiner letzten Fahrt über
den Wasser von Venedig, über das die südliche Sonne alle Farben
Schatten und Schatten und Schwelen nur wie Phantome aus d
verschwinden lassen (Tafel V). Schließlich zu Turners gro
Ideen, zu seinen weltumarmenden ethischen Formen emporst
Von der Glut und Glanz der Farbe und die Musik der Ton
Linien keine Grenzen mehr kennt, alle Lini

Digitized by Google

149. Das königliche Yachtgeſchwader bei Cowes, von William Turner. London, Tate Gall.

ſich auflöſen und das Naturvorbild nur noch ein Anlaß iſt, den uralten kosmiſchen Kampf zwiſchen chaotiſchen Licht- und Dunkelheitsmaſſen aufs neue zu entfeſſeln, um im ewigen Wechſelſpiel dieſes Krieges alle Erregungen der Seele und der Nerven ſymboliſch zu ſpiegeln. Tauſend Wolkenteilchen ſchwimmen im Äther, glutrot oder mit fahlem Gelb entſteigt das große Geſtirn am Morgen dem ewigen Schoß des Meeres, ſinkt es am Abend in ſein Grab und ſendet ſeine Strahlenbündel über das Land und das Waſſer, das in leiſeren Akkorden die klingende Weltenmelodie begleitet, Nebel, Dünſte, graue Wolken, farbige Schatten ſteigen auf und ringen mit dieſer ſieghaften Herrlichkeit des Tages. Phantaſtiſche Themata ſpielen in jener letzten Zeit oft in Turners Bildpläne hinein, England und Venedig verſinken, und wir erleben den Aufgang der Sonne am Morgen nach der Sintflut, erleben mythologiſche Szenen zwiſchen Python und Apollo, zwiſchen Odyſſeus und Polyphem, erleben den Zug der Krieger Hannibals über die Alpen, aber das alles in eine Sprache überſetzt, deren Ausdrucksmittel nur Licht und Farbe, wogende Fluten und Glanz und Nebel ſind. Am gewaltigſten jedoch wird Turners maleriſche Phantaſtik, wenn ſie an die Phänomene der modernen Wirklichkeit anknüpft, wenn der qualmende Rauch der Dampfſchiffe drohend in das Nichts emporſteigt, wenn der Schiffsbrand die ſchauerliche Schönheit ſeiner Schrecken verbreitet oder die Lokomotive der Eiſenbahn in raſendem Lauf ſauſend und fauchend mit glühenden Augen durch Nebel und klatſchenden Regen ſtürmt, wie das herrenloſe Schienenungeheuer am Schluß der „Bete humaine“. So legte Turner den Weg zurück von Claude Lorrain zu Claude Monet und erfüllte die Sehnſucht eines dritten Claude, des Claude Lantier in Zolas „L'oeuvre“, der vergebens ſich müht, das Licht der Sonne auf den Erdball zu entbieten.

Bahnbrechend wie die engliſchen Maler zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ſind auch die engliſchen Zeichner, die zuerſt in vollem Umfang das Leben der Zeitgenoſſen zum Objekt ihres eminenten Könnens und zur Zielſcheibe ihres Witzes nehmen. Denn auch die moderne



150. Fauſtkampf, Zeichnung von John Leech.
(Nach der Gazette des Beaux-Arts)

Karikatur hat von der Hauptſtadt dieſes erſten freien Landes der alten Welt ihren Ausgangspunkt genommen. Schon Hogarth war darin vorangegangen. Auf ſeinen Schultern erhoben ſich James Gillray (1757—1815), der politiſche Spötter des ausklingenden Rokoko, deſſen aktuelle Witze freilich, wie jeder geſchiebene oder gezeichnete Witz ſolcher Art, mit den Jahren ihre ſchlagende Wirkung einbüßten, und Thomas Rowlandſon (1756—1827), der das ganze Leben ſeiner Zeit, die Salons und die Klubs ebenſo wie das Armenviertel der Millionenſtadt, die Arbeitergegend und die wüſten Branntweinkneipen, mit mehr peſſimiſtiſcher als humoriſtiſcher Satire in lapidaren Strichen und wahrhaft monumentalen Verzerrungen feſthielt. Rowlandſon iſt der erſte, der die eigentümliche Atmoſphäre der modernen Weltſtadt, ihren Glanz und ihr Elend, ihren Luxus und ihre Laſter, in raſch hingeworfenen Zeichnungen erfaßte, bald zu bitterer Anklage, bald aus reiner Künſtlerfreude an der Fülle neuer Motive, die hier quoll. Vom Jahre 1841 an bildete dann der „Punch" einen Mittelpunkt für die engliſchen Zeichner und Karikaturiſten. Auf dem Felde dieſer Zeitſchrift tummelte ſich vor allem George Cruikſhank (1792—1878), der Jahrzehnte hindurch das Leben der engliſchen Geſellſchaft gloſſierte, neben ihm John Leech (1817 bis 1864), deſſen geiſtreich andeutende, wie mit der Radiernadel geritzte Linien an Feinheit und Delikateſſe alle älteren Bemühungen übertreffen (Abb. 150), ſpäter George du Maurier (1834—1896), der als Nachfolger Leechs am „Punch" ſchon in die folgende Epoche hineinreicht, und Charles Keene (1823—1889), das größte Talent dieſer ganzen Gruppe, deſſen fabelhaft lebendige Zeichnung etwas von der Genialität Daumiers hat (Abb. 151). Alle dieſe Meiſter haben die Derbheit Hogarths und Gillrays längſt abgeſtreift, ſie treiben eine mehr mondäne, liebenswürdige Kunſt, in der ſchöne Frauen, elegante Männer, Kinder und Backfiſche keine geringe Rolle ſpielen.

151. Zeichnung von Charles Keene.
(Nach Mac Coll, XIX. Century Art)

Digitized by Google

152. Die ſchlimmen Klüfte, Zeichnung zu Dantes Hölle, von William Blake.

Abſeits von dieſen fröhlichen Weltkindern ſteht William Blake (1757—1827), der grübleriſche Phantaſt, dem ſich der ganze Luftraum mit einem Gedränge von Geiſtern und Geſpenſtern füllte. Er ſtammte von einem ehrſamen Strumpfwirker, begann als Kupferſtecher und ſtach 1779 bis 1782 Bücherilluſtrationen, beſonders nach Stothard. In ſeinen Malereien, die in faſt vollſtändiger Reihe wohl zum erſtenmal in einer Londoner Ausſtellung des Sommers 1906 erſchienen, wird die leidenſchaftliche Ekſtaſe ſeiner allegoriſchen und religiöſen Schwärmerei noch durch die ſchweren, dunkelglühenden Farben in Schach gehalten. In ſeinen ſpäteren Zeichnungen aber, zu eigenen Gedichten, wie den „Songs of Innocence", zu Youngs Nachtgedanken, zu Milton, zum Buch Hiob, zu Dantes Inferno (Abb. 152), hat er die abſtrakteſten Gedanken und Vorſtellungen in Viſionen von einem Gewimmel nackter Leiber hineingebannt, die ſich liegend, hockend, auf- und niederſchwebend zu ſeltſamen dekorativen Gebilden ordnen, um eine Buchſeite planvoll zu bedecken. Es ſind Darſtellungen, die völlig aus dem Rahmen der ſonſtigen engliſchen Kunſt um die Wende des Jahrhunderts herausfallen, Halluzinationen eines erregten Geiſtes, der wie im Traume ſchafft. Aber wenn Blake ſich dabei auch gelegentlich bis zum Verzerrten und zum Skurrilen verſtieg — ſoll er doch ſogar einmal den Geiſt eines Flohs gezeichnet haben, der ihm erſchienen war! —, und wenn auch ſeine begrenzte künſtleriſche Kraft nicht imſtande war, den mächtigen und abſonderlichen Konzeptionen ſeiner Traumerfindung zu folgen, es geht von dieſen Blättern doch eine ſuggeſtive Wirkung aus, der man ſich nicht entziehen kann. Wenn er wollüſtig in den Schrecken und Schauern finſterer Wunder wühlt und in ſchmerzvollem Sehnen an die Tore des Jenſeits pocht, ſo fühlen wir, es ſind die unter der Hülle der modernen Verſtandeswelt ſchlummernden myſtiſchen Triebe, die ſich in leidenſchaftlichen Zuckungen zu manifeſtieren ſuchen. Trotz ſeinen techniſchen Mängeln ſteht Blake auf der Linie, die mit Goyas

Digitized by Google

Capriccios einſetzt, auf der ſich Antoine Wiertz erfolglos mühte, die ſpäter zu Félicien Rops und Max Klinger führte, und die auch die Phantaſiewelt der Präraffaeliten berührte.

Es war um die Mitte des Jahrhunderts, als die Malergruppe, die ſich dieſen Quattrocentonamen beilegte, in die Entwicklung der engliſchen Kunſt eingriff. Sie erſchienen als die Erlöſer aus der ſchablonenhaften Routine und blaſſen Konvention, bei der die Nachfolger der großen Meiſter ſchließlich angelangt waren. Denn auf den gewaltigen Aufſchwung folgte eine Zeit der Mittelmäßigkeit, die ſich auf Eroberungszüge nicht einließ und ſich damit begnügte, den Wünſchen des großen Publikums mit einwandfreier Technik gerecht zu werden. Die kraftvolle Generation vom Beginn des Jahrhunderts hatte es vermocht, England vor den Verſtiegenheiten und der Kartonblöſſe des Klaſſizismus zu bewahren. Der Invaſion der koſtümierten Geſchichtsmalerei, die jetzt vor ſich ging, war das Inſelreich ſchutzlos preisgegeben. Ereigniſſe der nahen und fernen Vergangenheit, Szenen aus der nationalen Literatur, genrehafte Erzählungen aus dem zeitgenöſſiſchen Leben beherrſchten den Markt und wurden von den ſtaatlichen und ſtädtiſchen Gewalten, die ihre öffentlichen Gebäude mit rieſigen Wandbildern mitteilender oder lehrhafter Natur ſchmücken zu müſſen glauben, offiziell gefördert. Es brach auch für England die Zeit an, da der allmächtig gewordene Bourgeoisgeſchmack, dem der gemalte Gegenſtand alles war, und deſſen künſtleriſche Anſprüche von der erlernbaren Bravour der täuſchenden Stoffmalerei und des gefälligen Theaterarrangements vollauf gedeckt wurden, zur Herrſchaft gelangte. Charles Eaſtlake (1793—1865), der in den Geſchichtsbüchern unter der ſtereotypen Bezeichnung des „engliſchen Piloty" lebt, iſt durch dieſen Beinamen genugſam charakteriſiert. Er iſt kein geringes Talent geweſen, und die Art, wie er ſeine hiſtoriſchen Begebenheiten auswählte und komponierte, nötigt ebenſo zum Reſpekt wie ſein in der Hauptſache von Tizian und Rubens erborgtes Kolorit (Abb. 153). Von ſeinem Geſchmack und ſeiner handwerklichen Sicherheit hätten auch Begabtere allerlei lernen können, wenn nicht ſeinen Gemälden gerade das fehlte, was dem Kunſtwerk den Wert gibt: der Ausdruck einer perſönlichen Beziehung des Malers zum Bilde, einer inneren Notwendigkeit, die zum Schaffen zwang. So kommt es, daß Eaſtlake, der ſich auch als Direktor der National Gallery Verdienſte erworben hat, uns heute durch ſeine vielfachen

153. Flucht der Familie Carrara, von Ch. Eaſtlake. London, Tate-Gallery. (Nach dem „Studio")

Digitized by Google

kunſthiſtoriſchen Schriften mehr zu geben vermag als durch ſeine Malerei. Dieſe verſtimmende Gleichgültigkeit der Arbeit hat auch den Bildern des einſt laut geprieſenen Daniel Macliſe (1806—1870) den Nachruhm geraubt. Es läßt ſich gegen ſeine Shakeſpearebilder (Abb. 154), gegen ſeine ſonſtigen Koſtümſchilderungen, gegen ſeine Repräſentationsgemälde, gegen ſeine enormen Fresken im Londoner Parlamentshauſe nichts einwenden — nur daß ihre trockene Korrektheit ſie völlig in den Bann der Mittelmäßigkeit zieht. Wenigſtens hielt ſich Macliſe von dem hohlen Pathos und der fauſtdicken Hurraſtimmung der ſonſtigen Hiſtorienkunſt fern, die rings um ihn her üppig wucherte und allmählich den Grimm der jungen Generation von 1850 erregte, die ſich auf allen Seiten mehr und mehr von Banalitäten umzingelt ſah, von effektvollen Orientſchilderungen und anderen „intereſſanten" Reiſedokumenten, von lebenden Bildern aus der Welt- und Heiligengeſchichte, von luſtigen Genre- und ſüßlich-herzigen Kinderſzenen, die zur wilden Hochflut anſchwollen, von ſentimentalen oder amüſanten Novellen aus dem Volksleben, denen jeder männliche Ernſt fehlte, von Illuſtrationen zu den Werken der Dichter, die einer auf die Wirkung aus eigner Kraft verzichtenden Malerei durch den allgemein vertrauten Stoff die Aufmerkſamkeit der Ausſtellungsbeſucher und Käufer ſicherten. Hoch erhebt ſich aus dem Schwarm dieſer Maler, von denen immer gerade zwölf auf ein Dutzend gehen, der ſcharfe Beobachter William Powell Frith (1819—1909), der von dem Leben auf den Rennplätzen (Abb. 155), am Strand der Modebäder, auf den damals als neuen Mittelpunkten des Getriebes intereſſierenden Bahnhöfen unterhaltend zu erzählen wußte und dabei in einer Manier, die an Menzel erinnert, alle Typen der Zeit mit unerſchöpflicher Erfindungsgabe in witzigen Gruppierungen über die Leinwand verteilte.

154. Othello und Desdemona, von Daniel Macliſe.

Aus jenen Niederungen wieder emporzutauchen, der Kunſt den ethiſchen Ernſt zurückzuerobern, die ſeelenloſe Routine und das konventionelle Arrangement zu verjagen, an ihre Stelle eindringlichſtes Naturſtudium und den unmittelbaren Ausdruck tiefer Empfindung zu ſetzen, das iſt das Programm der jungen Maler, die ſich im Jahre 1848 zu der „Pre-Raphaelite Brotherhood" vereinigten. Damit iſt ſchon geſagt, daß es mehr etwas Negatives: die Abkehr von der auf der Akademie und den Ausſtellungen herrſchenden Kunſt, als etwas Po-

Digitized by Google

ſitives war, was ſie zuſammenführte. In der Tat ſind die Begründer der Bruderſchaft: Millais, Holman Hunt und Roſſetti, in ihren Fähigkeiten und Tendenzen untereinander ſo gründlich verſchieden, daß es ſchwer wird, ſie gemeinſam in ein Kapitel zu zwängen, wenn man nicht in ihrem Gegenſatz zu der Malerei, die ſie vorfanden, das Band erkannt hat, das ſie vereint. Wir Deutſche verſtehen heute unter dem Schlagwort „Präraffaelitentum“ hauptſächlich eine Kunſt, die ſich mit einem gewiſſen preziöſen Archaismus an die Maler des Quattrocento anlehnt und ſich gern in die myſtiſchen Wunder der Sage und der religiöſen Legende vertieft, und wir ſehen als Vertreterinnen dieſer unwirklichen Welt überzarte, überſchlanke Frauenerſcheinungen an uns vorüberſchweben, Botticelliſiguren, die aber vom Gift der modernen Melancholie gekoſtet haben, ſinnlich-überſinnliche Köpfe mit bleichen Wangen und glühenden Augen, in denen ein aus Myſtik und Erotik gemiſchtes Feuer lodert, ſeltſame Geſtalten voll ſchwermütiger Träumerei und von einer laſterhaften Unſchuld. Aber dieſen Typus des präraffaelitiſchen Frauenbildes hat nur Roſſetti und nach ihm ſein Schüler Burne-Jones ausgebildet, man ſucht ihn vergebens bei den andern Vorläufern und Mitgliedern der Brotherhood, die weſentlich anderen Zielen zuſtrebten. Allerdings die vertiefte Innigkeit des Geſichtsausdrucks haben ſie alle gemeinſam, das ſtärkere Eindringen in die Geheimniſſe des ſeeliſchen Lebens, deſſen Erregungen in großen und bedeutungsvollen Geſten ſich ausſprechen, weitab von der ſchablonenhaften Poſe der landläufigen und offiziellen Malerei ihrer Zeit. Das alles aber iſt aufs engſte verbunden mit der ſchrankenloſen Hingabe an die Natur, die die Präraffaeliten zu überzeugten, anfangs ſogar zu pedantiſchen Realiſten machte. Wie John Ruskin, ihr Prophet (1819—1900), ſahen auch dieſe blutjungen Künſtler in Raffael den Urheber des Virtuoſentums, das ſie bekämpften. Darum wollten ſie wieder an die herbe Ehrlichkeit und die treuherzige Liebe zur Natur anknüpfen, die der Kunſt vor dem Urbinaten eigen war. Und was der große Äſthetiker in ſeinem hinreißenden Erſtlingswerk, den „Modern Painters“ (Abb. 156), gefordert hatte: die minutiöſe Beobachtung jedes Details, ſchrieben auch ſie auf ihre Fahne. „Es gibt nur einen großen Stil“, ſo rief Ruskin, „das iſt die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des beſonderen Charakters jedes in Frage kommenden Dinges, es ſei Menſch, Tier oder Blume.“ „Jedes Kraut, jede Wieſenblume hat eine ſpezielle, beſondere und vollkommene Schönheit: ihren beſonderen Ort, Ausdruck und Funktion. Das iſt die höchſte Kunſt, die dieſen beſonderen Charakter erfaßt, entwickelt, erläutert und ihm die Stellung in der Landſchaft anweiſt, auf der die Geſamtimpreſſion des Bildes beruht. Jede Art von Fels, Erde, Wolken muß mit gleichem Fleiß ſtudiert und gemalt werden. Und was von der Pflanze gilt, gilt auch vom Geſtein.“ Alſo: die Rückſicht auf die Geſamtwirkung des Bildes iſt natürlich oberſtes Geſetz, aber innerhalb der Arbeit zu dieſem Ziel hin iſt die korrekteſte Nachbildung jeder Einzelheit Pflicht. Es iſt der Rückſchlag gegen die Turneriſche Auflöſung der Konturen.

Dieſe realiſtiſchen Prinzipien führten die jungen Künſtler, die nach wenigen Jahren gemeinſamer Tätigkeit und gemeinſamer Kämpfe ihre „Bruderſchaft“ auflöſten, weil ſchon vorher ein jeder ſeinen eigenen Pfad zu gehen begonnen hatte, zu anderen Reformgedanken, in denen ſie dem altertümlichen Namen ihres Bundes zum Trotz weit mehr als Vorkämpfer moderner Tendenzen erſcheinen. Die Beobachtung, auf die ſie ſolchen Wert legten, dehnten ſie bald auch auf das zeitgenöſſiſche Leben aus, das nicht nur in einer bedeutenden Porträtkunſt, ſondern zugleich ſchon in reſoluten Wirklichkeitsſchilderungen gefaßt wird. Und auf dem gleichen Wege gelangten ſie zu einer klareren Erkenntnis des Lichtes und der von ihm überglänzten, von innen heraus belebten und durchglühten Farbe, die ſie zuerſt und Jahrzehnte früher als die franzöſiſchen Pleinairiſten in der vollen Helligkeit ihrer natürlichen Friſche wiederzugeben und in allen Wandlungen der Tagesbeleuchtung zu verfolgen ſuchten.

155. Derby-Rennen, von W. P. Frith.

Digitized by Google

Solche Beſtrebungen unterſchieden die Werke der jungen Generation gleich im Anfang der Bewegung weſentlich von denen der herrſchenden Hiſtorienmalerei, der ihr ganzer Haß galt, obſchon ſie ſich wenigſtens in der Wahl der Stoffe gar nicht allzu weit von ihr entfernte. Doch ſchon der Schotte William Dyce (1806—1864), den man den Vater des Präraffaelismus nennt, tat den entſcheidenden Schritt vom Barock zur Frührenaiſſance, ja bis zur Gotik zurück. Er war in Italien mit Overbeck bekannt geworden und hatte von ihm entſcheidende Anregungen empfangen, wie ſeine religiöſen Bilder, die Flucht nach Ägypten, der Garten Gethſemane, Jakob und Rahel (Abb. 157), die Szene, da Johannes Maria vom Grabe Chriſti heimgeleitet, und andere Werke ähnlichen Charakters durch ihre friſchen Farben und den Liebreiz ihrer keuſchen Anmut beweiſen. So zieht ſich über Dyce, der auch Ruskin auf die Werke der jungen Präraffaeliten

156. Der Nürnberger Stadtgraben, Zeichnung von J. Ruskin.
(Aus: Modern Painters, Vol. V)

hingewieſen haben ſoll, eine deutlich erkennbare Linie vom deutſchen Nazarenertum zu der engliſchen Schule hinüber; das Quattrocento war hier wie dort die Quelle der Begeiſterung. Neben Overbeck hat wohl auch Führichs Innigkeit die Engländer beeinflußt, wie manche Züge bei Dyce oder bei George Richmond (1809—1896) vermuten laſſen. Ford Madox Brown (1821—1893) fügte dann zu dem nazareniſchen das realiſtiſche Element. Er hatte in Paris Meiſſonier, in Antwerpen Hendrik Leys, in Brügge die flandriſchen Primitiven ſtudiert und ſtellte nun in London ſeine von neuem Geiſt erfüllten Hiſtorienbilder im Parlamentshauſe und ſeine Kompoſitionen aus dem modernen Leben der Schablonenkunſt gegenüber. Bei Brown tritt zuerſt jene vertiefte Beſeelung der Geſten und Gebärden auf. Wenn bei ihm Chriſtus den Jüngern die Füße wäſcht, ſo empfinden wir allein an der Haltung der Köpfe bei Jeſus und Petrus unmittelbar den ungeheuren Eindruck, den dieſe Selbſterniedrigung des Heilands auf die Apoſtel macht. Wenn Romeo im Morgengrauen von der Geliebten Abſchied nimmt, ſo fühlen wir von Julias geſchloſſenen Augen, von ihrer unbeweglichen Haltung, von Romeos wildem Kuß und

Digitized by Google

157. Jakob und Rahel, von W. Dyce. Hamburg, Kunſthalle.

158. Cordelias Erbteil, von Ford Madox Brown.

ſeiner wagerecht ausgeſtreckten, ins Leere greifenden Hand die Schauer der Tageliedſzene auf uns überſtrömen. Wenn der greiſe König Lear ſeinen Fluch über Cordelia ausſtößt, ſehen wir eine Gruppe von leidenſchaftlich bewegten Menſchen vor uns, die mit den lebenden Bildern der landläufigen Shakeſpeareilluſtration nichts mehr gemein hat (Abb. 158). Nicht in theatraliſcher Verzweifelungspoſe, ſondern in der tränenloſen Starrheit des furchtbarſten Schmerzes kniet Iſolde vor dem Leichnam Triſtans. Die gleiche pſychologiſche Eindringlichkeit ſteckt in Browns Bild des Auswandererpaares, das vom Schiffe aus die engliſche Küſte noch einmal grüßt, und in ſeinem berühmten großen Gemälde der „Arbeit", das eine Anzahl charakteriſtiſcher moderner Typen zuſammendrängt.

159. Chriſtus, das Licht der Welt, von Holman Hunt.

Von Brown, der ſelbſt der Bruderſchaft nicht angehörte, übernahmen die jüngeren Künſtler die Hauptprinzipien ihrer neuen Lehre: den eckigen, aber um ſo wirkſameren Ausdruck, die harten, ungebrochenen und unvermittelten, aber ſtets friſchen Farben, die das weiche, ſaucige Braun der Routiniers in Acht und Bann taten, die ſubtile Detailmalerei, die individuelle Geſte und die pſychologiſche Vertiefung. Das alles, verbunden noch mit der nazareniſchen Quattrocentofrömmigkeit, findet ſich in einer Reinkultur vereinigt bei Holman Hunt (1827—1909), der wiederum auf Overbeck zurückweiſt. Denn von einigen Jugendbildern abgeſehen, deren Themata engliſchen Dichtern entnommen ſind, gehörte faſt ſein ganzes Leben dem Dienſte des Chriſtentums, dem er ſich mit der innigen Einfalt eines unerſchütterlich gläubigen Herzens hingab. 1854 erſchien auf der Londoner Ausſtellung das berühmte Erſtlingswerk dieſer chriſtlichen Reihe: das „Licht der Welt", Jeſus als Seelenſucher, der mit der Laterne in der Hand an die Häuſer der Menſchen pocht, daß ihm aufgetan werde (Abb. 159). Dann aber zog Hunt, Ruskins Forderung einer abſoluten, dokumentariſchen Korrektheit erfüllend, nach dem Orient, um auf dem geweihten Boden Paläſtinas die hiſtoriſchen Schauplätze der heiligen Geſchichte zu ſtudieren. Auf Grund dieſer Forſchungen entſtanden ſeine Darſtellungen aus dem Leben Chriſti, die an minutiöſer Spitzpinſelei das Äußerſte leiſten. Doch auch dieſer Legendenmaler beteiligte ſich an den modernen Bemühungen des Bundes; ſein „Erwachen des Gewiſſens" iſt ein Sittenbild aus der Gegenwart, in dem nach hundert Jahren Hogarths moraliſierende Tendenzen mit ſtarkem Effekt nachwirken.

John Everett Millais (1829—1896) endete ganz in dieſem modernen Realismus. Zwar in der erſten Zeit der „P. R. B." — wie ſich die Bruderſchaft im Telegrammſtil der engliſchen Abbreviatur gern bezeichnete — war er es gerade, der die Siege der Gruppe entſchied. Die Boccacciozene „Lorenzo und Iſabella" (Abb. 161) und das koſtbare Bild „Chriſtus im Hauſe

160. Chriſtus im Hauſe ſeiner Eltern, von J. E. Millais.
Nach dem Stich von Thomas Brown.

ſeiner Eltern" (Abb. 160), das den Vorgang ganz ſchlicht in die Werkſtatt eines orientaliſchen Zimmermanns verlegt, gehören in der kühlen Friſche ihrer Farben und den herben Linien der

161. Lorenzo und Iſabella, von J. E. Millais.

Digitized by Google

Kompoſition, die ſich himmelweit von der ſchwungvollen Gefälligkeit der Hiſtorienmalerei entfernt, zum Feinſten, was der Präraffaelismus hervorgebracht hat. Millais hat auch in der Folge Themata aus der Bibel, aus Dichtungen und Legenden behandelt, daneben Koſtümſzenen eigener Erfindungen gemalt, die am liebſten von ſchmerzensvoller Liebe erzählen, und bei allen dieſen Arbeiten das Schulprinzip der Detailausführung treulich befolgt. Aber ſeine Tendenz war von vornherein mehr als bei den anderen auf die maleriſche Harmonie des Ganzen gerichtet. Und wenn er ſich nun von den Lehren des Bundes bald entfernte, um ihnen immer ferner zu rücken, ſo war es neben ſeinem wachſenden Intereſſe für die Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit und des zeitgenöſſiſchen Lebens ſein von Jahr zu Jahr freier und breiter werdender Farbenvortrag, der ihn auf andere Gebiete führte. Im Gegenſtändlichen mehr als ſeine Genoſſen zum Gleichgültigen, auch zum Banalen bereit (Abb. 162), im Ausdruck der Blicke und Gebärden einfacher als ſie, iſt Millais, aus einem franzöſiſchen Geſchlecht entſproſſen, das ſtärkſte Farbentalent dieſer Revolutionäre von 1848. Die gefährliche Vielſeitigkeit ſeiner enormen Begabung hat ihn allerdings dazu verleitet, die verſchiedenen Stilarten, die er beherrſchte, nach Belieben miteinander wechſeln zu laſſen und gelegentlich ſogar die Niederungen des Trivialen aufzuſuchen; aber immer deutlicher ward doch ſein Streben, die Farbenſkala ſeiner Palette und den Geſamtton ſeiner Bilder zu verfeinern. Er hat ſich dabei an der kühlen Nobleſſe des Velazquez geſchult, und graue, ſchwarze, roſa, hellblaue Valeurs ſpielen nun bei ihm eine große Rolle. Sie tauchen in dem bekannteſten Bilde der ſiebziger Jahre, der „Nordweſtlichen Durchfahrt", auf, in der ein alter Seemann den Ruhm Englands zu künden hat, ſie beleben Millais' Landſchaften, und ſie befähigten ihn, ein bedeutender Porträtiſt zu werden (Abb. 163). Wie bei ſeinen größeren Vorgängern auf dieſem Felde iſt auch bei ihm der Katalog der Bildniſſe zugleich eine Liſte der berühmteſten Engländer ſeiner Epoche. Ruskin und Carlyle, Gladſtone und ſein Gegner Disraeli, Henry Irving und Arthur Sullivan, Kardinal Newman und Lord Salisbury erſcheinen vor uns, in Bildern, bei denen die phraſenloſe Charakteriſtik der Köpfe mit der Natürlichkeit des koloriſtiſchen Arrangements um die Oberherrſchaft ſtreitet.

162. My second sermon, von J. E. Millais. London.

Anders als Brown, Hunt und Millais, iſt Dante Gabriel Roſſetti (1828—1882) niemals realiſtiſchen Verſuchungen erlegen. Im Gegenteil: er geriet von der naiven Schlichtheit der Quattrocentiſten immer tiefer in die wunderſame romantiſche Traumwelt hinein, die für uns das Erbe des Präraffaelismus geblieben iſt. So ſteht er ganz allein. Das ſchmerzensvolle Sehnen der Phantaſtik Blakes, die innige Religioſität der Dyce und Hunt, die Herbheit der Jugend-

arbeiten Millais', die geſteigerte Intenſität des Gefühlsausdrucks bei Brown finden wohl bei ihm einen Wiederklang. Aber das alles wird aufgeſogen von der eigentümlichen Empfindungswelt dieſes Malerpoeten. Das chriſtliche Element miſcht ſich bei Roſſetti, dem Italiener, dem Katholiken, mit einer myſtiſchen Note, und eine ſchwüle Erotik kämpft mit dieſen ſublimen Mächten einen Verzweiflungskampf. Die Leidenſchaft ſüdländiſchen Blutes wird gedämpft durch die kühlen Schauer nordiſcher Nebel, die heidniſche Luſt am ſinnlichen Genuß von asketiſchem Nazarenertum zur Sünde geſtempelt. Es iſt eine ſeufzende Liebe, die auf Roſſettis Bildern erſcheint, von ſchmerzvollen Ahnungen durchzuckt, und wenn die vollen, blutroten Lippen ſeiner ätheriſchen Frauengeſtalten ſich zu brünſtigem Kuſſe wölben, ſo ſchließen ſich ihre Augen in namenloſem Weh. „Doch wenn du ſprichſt: Ich liebe dich, ſo muß ich weinen bitterlich" — aber die moderne Volksliedſtimmung dieſer deutſchen Verſe wird verändert durch eine krankhaft geſteigerte Senſibilität. Das Sentimentale potenziert ſich zu ſchmachtender Trauer, das Träumeriſche zum Somnambulen. Große dunkle Augen ſtarren ſeherhaft ins All, ins Nichts, als durchſchauten ſie die unheimliche Verwandtſchaft von Traum und Tod und ſexueller Ekſtaſe, von der ſchon die deutſchen Romantiker phantaſiert hatten (Abb. 164). Blaſſe ſchlanke Hände mit zarten, zerbrechlichen Fingern verſchränken ſich in eckigen, preziöſen Linien, halten eine Blume, einen Spiegel, ein koſtbares Gefäß. Über hochaufgeſchoſſenem, hüftenloſem Körper trägt ein ſtarker Hals, der ſich verlangend emporreckt, einen ſchmalen Kopf von edlen Linien, der von flutenden Wellen golden ſchimmernden Blondhaars oder reicher dunkler Locken umrauſcht iſt. Zwei ſchöne Engländerinnen, Miß Eliſabeth Siddal, Roſſettis Geliebte und wenige Jahre lang ſeine Gattin, und neben ihr Mrs. Morris, ſind die Modelle dieſer Geſtalten, die wohl ſchon auf dem König-Lear-Bilde Browns ſich ankündigen, aber ihre typiſche Prägung erſt jetzt erhalten. Doch auch im Werke Roſſettis ſelbſt macht dieſer Typus eine Entwicklung durch. Erſt in den Anfängen ſteckt er bei den Marienbildern, mit denen der begeiſterte Vorkämpfer der „Early Chriſtian Art" einſetzte. Dann wächſt er zu verzehrender Schönheit empor in den erotiſchen Szenen aus der Triſtan- und Artusſage, aus mittelalterlichen Romanen und Legenden und aus dem Decameron. Er ſteigert ſich noch in den wundervollen Bildern aus Dante, deſſen Namen Roſſetti trug, in deſſen hoher Geiſteswelt er aufgewachſen war, deſſen Liebesſchickſal ihm nach Eliſabeths frühem Tode als eine Vorahnung ſeines eignen erſchien (Abb. 165). Und die höchſte Staffel erreicht dieſer

163. John Everett Millais, Selbſtbildnis. Florenz, Uffizien. (Phot. Alinari)

Digitized by Google

164. Studie, von D. G. Roſſetti. London.

präraffaelitiſche Frauentypus in den Werken der letzten Epoche, in denen nur einzelne Geſtalten — Monna Vanna, Proſerpina, Beata Beatrix, Aſtarte Syriaca, Fiammetta, Venus Verticordia, Lilith oder Desdemona oder anders genannt · · erſcheinen, die Fieſoles und Botticellis unſchuldsvolle Anmut mit den exaltierten Stimmungen eines nervös überreizten Temperaments miſchen. Auch die Farbe, die von vornherein mit ſtarken Akkorden die dekadenten Poeſien begleitet, leuchtet nun in den rauſchenden Tönen üppiger Giftblumen, in denen die lockende Grauſamkeit und das ſtumme Verlangen der Geſichter ein maleriſches Echo finden.

Roſſetti war nicht allein ein Maler. Er war auch ein Dichter, der erſt im „Germ", der Zeitſchrift der Bruderſchaft, ſpäter in lyriſchen Bändchen von hohem Reiz, mit Swinburne wetteifernd, poetiſche Parallelen zu ſeinen Gemälden zog, die an pſychologiſchem Raffinement ihresgleichen ſuchen. Er war, aus einer Familie von Künſtlern ſtammend, der Begründer und Träger einer ganzen Kultur, die ſeine Nachfolger, Burne-Jones an der Spitze, ſyſtematiſch zu jenem engliſchen Äſthetentum ausbildeten, das im letzten Drittel des Jahrhunderts einen ungeheuren Einfluß ausübte und der kunſtgewerblichen Reformbewegung den entſcheidenden Anſtoß gab. Dies halb literariſche, halb dekorative Element, das in Roſſetti wie in den andern Mitgliedern der P. R. B. wirkte, war ſchließlich ſtärker als ihre maleriſch-artiſtiſchen Qualitäten. Ihr Archaismus, ſo ſehr er von modernem Gefühlsgehalt durchtränkt iſt, bedeutet gegenüber den Taten Conſtables und Turners doch eine Reaktion, und ſo hört mit dem Präraffaelitentum die engliſche Malerei fürs erſte auf, die Rolle der europäiſchen Führerin und Bahnbrecherin zu ſpielen. An ihre Stelle rückte die Kunſt Frankreichs.

3. Der Realismus in Frankreich.

Es war im Jahre 1822, als im Pariſer Salon der zum Franzoſen gewordene Richard Parkes Bonington einige ſeiner Aquarelle ausſtellte und eine Reihe engliſcher Landsleute mitbrachte, unter denen Conſtable vorläufig noch fehlte. Aber zwei Jahre ſpäter erſchien der große Entdecker der modernen Landſchaftskunſt ſelbſt mit einigen Bildern in Paris, mit ihm die bedeutendſten ſeiner gleichſtrebenden Freunde, und es war den jungen Franzoſen, die dieſe Werke bewunderten, als ſeien ſie plötzlich ſehend geworden. Dem ſtillen Streben einiger weniger Künſtler, die ſich während der klaſſiſch-romantiſchen Epoche in die einfachen Schönheiten der heimiſchen Natur verſenkt und bei dieſen redlichen Bemühungen ebenſowenig ein Echo gefunden hatten

165. Dante ſchaut Beatrice, von D. G. Roſſetti.
(Phot. Fred Hollyer, London)

wie ihre ſchlichteren Geſinnungsgenoſſen in Deutſchland, erſtand hier mit einem Schlage eine mächtige Hilfe. Nur ein kleiner Kreis von Kennern hatte ſich um die Schöpfungen der Georges Michel (1763—1843), André Jolivard (1787—1851), Paul Huet (1804—1869) und ihrer Genoſſen, wie Camille Flers (1802—1868) oder Louis Cabat (1812—1893) bekümmert, die, geſtützt auf ein erneutes Studium der alten Niederländer, die nordfranzöſiſchen Ebenen und Küſten, die ſanften Höhen und Waldungen des Montmartre und der ſonſtigen Umgebung von Paris malten, in der ſchon damals der Wald von Fontainebleau wieder eine Rolle zu ſpielen begann. Nun aber ward durch Conſtables Vermittlung die Linie von den Holländern her weiter gezogen, in das Neuland der modernen Naturauffaſſung hinein, die im innigeren Verſtehen der geheimen Regungen des Lichtes und der Luft und im tieferen Erfühlen der Landſchaftsſtimmung eine vordem ungeahnte maleriſche Poeſie fand. Es beginnt die große Zeit des „paysage intime“, die einen Umſchwung in der Kunſtauffaſſung der ganzen Welt mit ſich bringen ſollte.

Das Neue, das hier auftritt, und alsbald in den Werken der Meiſter von Barbizon alſo der Corot, Rouſſeau, Dupré, Diaz, Daubigny, Millet ſeinen gewaltigen Ausdruck fand, war ein Verhältnis zur Natur, wie es frühere Jahrhunderte nicht kannten. Es iſt oft darauf hingewieſen worden, wie ſeltſam und wie verſtändlich es doch wieder iſt, daß gerade das Zeitalter

der Rieſenſtädte eine Liebe zur unberührten Gotteswelt und in der Kunſt einen leidenſchaftlichen Hang zur Landſchaftsmalerei hervorgebracht hat wie nie zuvor. Gerade die in den engen Kerker wirrer Häuſergebirge verbannte Kulturmenſchheit ſehnt ſich mit verdoppelter Luſt in die Natur hinaus und findet ſchon in der Möglichkeit, das Auge über eine Ebene zum fernen Horizont ſchweifen zu laſſen, einen Genuß, berauſcht ſich ſchon im Anblick des Gewordenen und Gewachſenen, nicht Gemachten und Erdachten, ſieht in der freien Willkür jeder Baumſilhouette eine beglückende Abwechslung gegenüber der Regelmäßigkeit ſtädtiſcher Straßen. Aber es iſt mehr als eine ſentimentale Naturſchwärmerei, die hierbei zum Ausdruck kommt. Das Gefühl für dieſe Dinge ſteigert ſich zu einer Andacht, der eine faſt religiöſe Weihe innewohnt, zu einem pantheiſtiſchen Ahnen des tiefen Zuſammenhangs zwiſchen dem Individuum und dem All. Die träumeriſche

166. Das Tal von Tiffauge, von Th. Rouſſeau.
(Gazette des Beaux-Arts)

Naturbetrachtung wird zu einem ſchmerzvollen Glück, zu einem Aufgehen der Einzelperſönlichkeit in die Einheit des kosmiſchen Organismus, von der ſie nur ein winziges Teilchen iſt. Das Geſchlecht, das ſich von der Kirche mehr und mehr entfernt, ſieht in der Hingabe an die Natur eine Art freien Gottesdienſtes, in der ſich ſeine reinſten Empfindungen, vom Dunſt des Alltags befreit, zu einem höheren und reicheren Lebensgefühl verbinden. Künſtler von ſolcher pſychiſchen Verfaſſung bedürfen keiner Beſonderheit in der Landſchaft, um die Seligkeit ihres Herzens ausſtrömen zu laſſen. Gerade das einfachſte, beſcheidenſte Thema erſcheint dem Maler willkommen, um in ſeine Geheimniſſe einzudringen, um in der liebevollen Wiedergabe ſeiner Licht- und Schattenreize, ſeiner Formkontraſte, ſeiner atmoſphäriſchen Beſonderheiten die von der Wirklichkeit empfangenen Gefühlseindrücke in künſtleriſcher Läuterung mitzuteilen. Die gemalte Landſchaft iſt nicht mehr Kuliſſe für eine Szenerie von Figuren, nicht mehr dekorativer Hintergrund, nicht mehr Darſtellung einer geographiſchen Beſonderheit, ſondern ein „état d'âme“ des Künſtlers ſelbſt, deſſen Konzentration im Bilde auch die Seele des Beſchauers in eigentümliche Bewegung verſetzt.

Digitized by Google

Um ſolcher Sehnſucht Befriedigung zu ſchaffen, war es nicht nötig, weit in der Welt umherzureiſen, war es nicht einmal nötig, die Landſchaft der Heimat da aufzuſuchen, wo ſie pathetiſch und rhetoriſch wurde. Es genügte, die Stadt ſo weit zu verlaſſen, daß ihr Lärm die Andacht nicht ſtörte. Unter den Bäumen von St. Cloud, in dem benachbarten Ville d'Avray mit ſeinen ſtillen Seen; im Walde von Fontainebleau, den die franzöſiſche Kunſt ſchon vor Jahrhunderten geweiht hatte, gab es Gelegenheit übergenug, der Natur ins Auge zu ſchauen und aus ihrem ewigen Quell zu ſchöpfen. Wann der erſte Pariſer Maler nach Barbizon ausgewandert iſt, hat ſich noch nicht mit Beſtimmtheit feſtſtellen laſſen. Sicher iſt nur, daß ſeit dem Jahre 1830 Rouſſeau, Corot, Diaz und ihre Freunde ſich hier zum Sommerſtudium niederließen, und daß von dieſem Zeitpunkt an die Wallfahrten der Künſtler nach dem kleinen Neſte am Rande des Fontainebleauer

167. Das Bad der Diana, von C. Corot.

Waldreviers einen größeren Umfang annahmen. Wenn den deutſch-römiſchen Nazarenern das ehemalige Refektorium des Kloſters von San Iſidoro als Ort der Zuſammenkunft gedient hatte, ſo war hier die Scheune der Ortsherberge der Schauplatz der abendlichen Konvivien. So hatte ſich der Stil der Zeit geändert. Das Atelier aber war — der Wald, in dem die Freunde ſich tagsüber verteilten, um in weltentrückter Einſamkeit, in ungeſtörtem, innigſtem Verkehr mit der Natur zu arbeiten. Dabei kam es nicht darauf an, irgendein Stück Landſchaft gewiſſenhaft zu porträtieren, ſondern ſich mit ihrem Geiſt, ihrem Stimmungsgehalt zu erfüllen, ihr innerſtes Weſen in ſich zu ſaugen, um ihr Bild aus der Seele des Künſtlers neu zu ſchaffen, alle lyriſche Erregtheit in der ſubjektiven Wiedergabe des Erſchauten zu entladen. So kommt es, daß dieſe Meiſter bei aller Gleichheit ihrer Geſinnung der Natur gegenüber und aller Ähnlichkeit des Empfindens in ihren Bildern doch ſo ſehr verſchieden wirken, daß ihre perſönliche Handſchrift ſich jedem einprägt, wenn ſie auch gelegentlich, wie die Pariſer Centennale von 1900 mit ihren Ausgrabungen unbekannter Werke bewies, die Rollen tauſchten.

Théodore Rouſſeau (1812—1867) iſt die impoſanteſte Erſcheinung der Gruppe. Selbſt erfüllt von unerſchütterlicher Kraft und Feſtigkeit des Willens, hat er die Natur am liebſten

168. Waldlandſchaft, von N. V. Diaz.

da aufgeſucht, wo ſie feſte, kraftvolle Formen zeigte. Den Linien eines Bergzuges, einer Felſenſchlucht, eines Granitblocks, eines hügligen Terrains folgte ſein Auge mit leidenſchaftlicher Liebe für die Plaſtik der Landſchaft, die er in allen Stimmungen und Beleuchtungen mit männlicher, ernſter Aufrichtigkeit geſchildert hat (Abb. 166). Rouſſeaus Ruhm aber ſind ſeine Bäume, dieſe gewaltigen Eichen, die ſich verzauberten ſtummen Rieſen gleich von der Ebene zum Himmel emporrecken. Sie ſtehen in ſeinen Bildern wie mythiſche Perſönlichkeiten, ihr knorriges Geäſt, ihr rauſchendes Laub, das Gewirr ihrer zarten Zweige, ihr mächtiger Stamm, alles erhält individuelles Leben. Es hat kein Meiſter je gelebt, der den Organismus eines Baumes tiefer erfaßt hätte als Rouſſeau. Keinen auch, der jeden einfachen Vorwurf mit ſolcher Wahrheit vortrug und zugleich mit ſolcher inneren Größe erfüllte, der jeder Aufgabe ſo mit neuer Luſt und aus neuem Geiſte gegenübertrat. Seine Auffaſſung wie ſeine Farbe ſind mehr epiſch als lyriſch, von lapidarer Sachlichkeit und einer Präziſion, die ihn in ſeiner letzten Zeit zu einer übertriebenen Verehrung des Details verlockte. Es iſt kein Wunder, daß ein Künſtler von ſolcher Eigentümlichkeit die eindringlichſte und unmittelbarſte Wirkung als Zeichner erreichte. So ſtark bei Rouſſeau das koloriſtiſche Gefühl ausgebildet war, ſo tapfer er auch hier gegen die akademiſche Konvention focht, ſeine Stärke war doch ſein fabelhaftes Können in der Wiedergabe des Gerüſts der Formen und Linien, die unter der farbigen Hülle der Welt ruhen, und darin konnten ihn Bleiſtift, Feder und Tuſche noch raſcher zum Ziel führen als die Palette.

Neben dem Epiker Rouſſeau ſteht Camille Corot (1796—1875), der Lyriker. Er war der älteſte der Meiſter von Barbizon, aber ſein Naturempfinden rückt ihn dem modernen Gefühl näher als alle ſeine Genoſſen. Spricht man Corots Namen aus, ſo denkt man an Land-

169. An der Tränke, von J. Dupré. St. Petersburg, Akademie.

ſchaften, die erfüllt ſind vom Zauber zarteſter Poeſie, an Birken und Pappeln und Weiden, deren junge Blätter ſich zitternd in lauer Frühlingsluft bewegen, an duftige Morgenſtimmungen und träumeriſche Abendſtunden, wenn der Tau in den Gräſern ſchimmert und ein feiner, feuchter Dunſt aufſteigt, der den Konturen der Dinge ihre Feſtigkeit nimmt und alles wie in einen Elfenſchleier hüllt, an ſtille Weiher, in denen ſich der matt leuchtende Himmel ſpiegelt, ehe die ſcheidende Sonne ihre letzten Strahlen abberuft, an graue Häuſer und Mauern, die von grünem Baum- und Buſchwerk umrahmt und umrankt ſind, an weite Fernblicke durch helle Waldlichtungen, in denen die kleinen Geſtalten fröhlicher Menſchen auftauchen (Abb. 167). Es iſt in ſeinen Bildern etwas von der verſchwimmenden Weichheit Watteaus und Gainsboroughs, nur daß ein zarteres Licht durch das Waldrevier dringt und die ſchweren Farben des bräunlichen Grün und gedämpften Blau einem unſagbar feinen ſilbrig-grauen Ton weichen. Auch Corots Interieurs und ſeine größeren Figurenbilder haben dieſes Silbergrau, dieſe reſervierte, leiſe Färbung, die alle koloriſtiſchen Kontraſte zu einer wunderbaren Einheit auflöſt. Allem Lauten abhold, hat er die Welt, die ihn umgab, ganz in jene unbeſtimmten, ſchmeichleriſchen Farben gehüllt, die wie das Wogen muſikaliſcher Klänge den heimlichen Stimmungen ſeiner Seele am unmittelbarſten Ausdruck zu geben vermochten. Als ein Dichter, nicht als ein Realiſt der Schilderung trat er der Natur gegenüber, und mehr als im Freien hat er im Atelier gemalt, aus den Studien, die er draußen gemacht, und den Traumpoeſien, die ſein Inneres erfüllten, Landſchaftsbilder miſchend, die wie holde Phantaſien auf die Wirklichkeit ringsum anmuten. Das Tatſächliche, Gegenſtändliche iſt ihm gleichgültig, nur den farbigen Schimmer, der wie ein Hauch auf den Ebenen und Wäldern, den Wieſen und Blumen und Waſſern ruht, will er ablöſen, gleichſam

das Unmaterielle der Materie mit leichten, behutſamen Pinſelſtrichen auf die Leinwand retten (Tafel VI). Corot war noch unter dem Einfluß des franzöſiſchen Klaſſizismus herangewachſen, und noch ſpät erinnerten die Nymphen, die ſo gern durch die Schatten ſeiner Wälder huſchen, erinnerte gelegentlich ſogar die Kompoſition ſeiner Bäume an die Meiſter, an denen er ſich zuerſt gebildet. Mehrere Reiſen nach Italien beſtärkten ihn nur in dieſen Tendenzen, und ſelbſt der Einfluß der Engländer und Rouſſeaus, den er ſchon als reifer Mann erfuhr, wandelte ihn nur langſam. Als ein Fünfzigjähriger erſt fand er ſich ganz, und nun erleben wir an ihm das Phänomen, das uns in Frankreich wie in England ſo oft begegnet und uns um ſo ſtärker feſſelt, als wir in Deutſchland unter dem Zeichen der entgegengeſetzten Erſcheinung ſtehen: das Alter bedeutet für Corot kein Nachlaſſen, ſondern eine fortgeſetzte Steigerung der Kräfte, eine immer

170. Landſchaft, von A. Chintreuil. Frankfurt, Städelſches Kunſtinſtitut.

großartigere Entwicklung ſeiner Eigenart, ein Emporſchweben zu immer höherer Freiheit und Leichtigkeit des maleriſchen Ausdrucks.

Auch D i a z (1807—1876) war älter als Rouſſeau. Auch er ein Poet mehr denn ein Realiſt, aber von anderem Holze als Corot. Der ſpaniſchen Heimat ſeiner Familie verdankte er nicht nur ſeinen klingenden Namen — Narciſſo Vizilo Diaz de la Peña —, auch eine leidenſchaftliche Liebe zu leuchtenden und ſchillernden Farbeneffekten hat dieſe ſüdliche Herkunft in ihn gepflanzt. So ward ſeine Lieblingszeit nicht der ſanfte Frühling Corots, ſondern der Sommer, wenn die Strahlen der Sonne ihr glitzerndes Gold durch volle Blätterkronen und üppiges Gebüſch auf Baumſtämme und Waldboden rieſeln laſſen, und der Herbſt, wenn die Natur vor dem Abſchiednehmen noch einmal all ihre farbigen Wunder entfaltet und glühendes Rot und Braun und Gelb den Wald in ein Märchenreich verwandeln (Abb. 168). In ſolchen funkelnden Feuerwerkſpielen war Diaz Meiſter, und wenn aus ſeinen Landſchaften nicht die tiefe Innigkeit des Naturgefühls ſtrömt, die den Werken ſeiner Barbizon-Genoſſen ihre Macht verleiht, ſo weidet ſich an ihnen um ſo mehr das Auge des Beſchauers, dem ſeine erregten Malerſinne ein prunkendes

Digitized by Google

Vue comme Carte

Digitized by Google

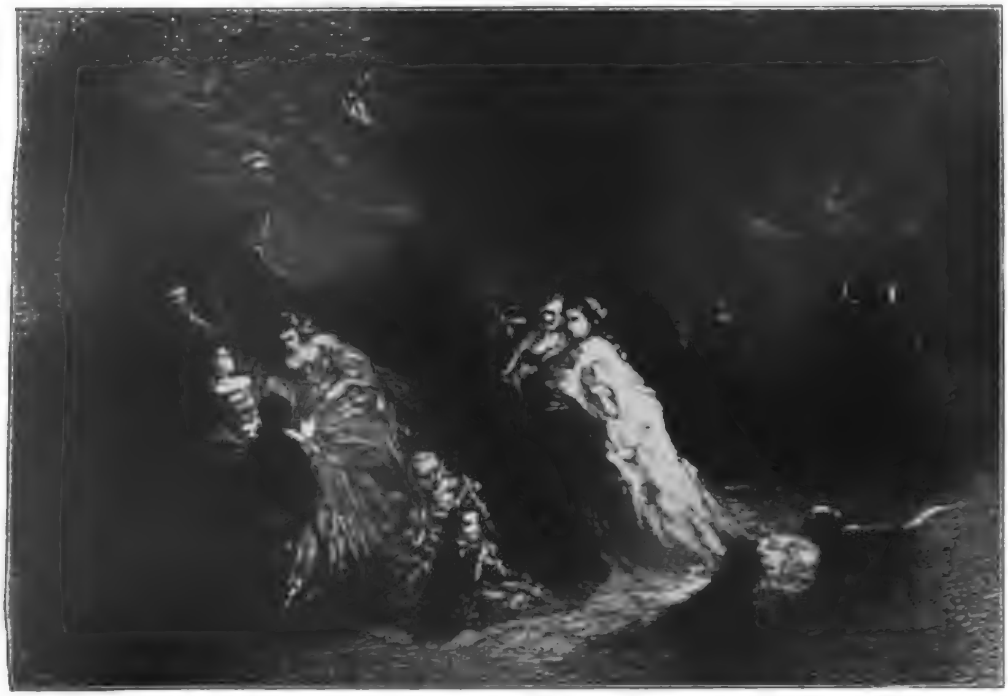
… zu immer höherer Freiheit …

… Maler ein Poet mehr denn ein Ma…
… Heimat seiner Familie verdankte er …
…, auch eine leidenschaft…
… Herkunft in ihn gepflan…
…, sondern der Sommer, wenn …
…kronen und üppiges Gebüsch …
… wenn die Natur vor dem Ab…
…farbigen Wunder … glühendes Rot und Braun
… Märchenreich verwandeln … In solchen funkelnden Feuer…
… war … und wenn aus seinen … nicht die tiefe Innigkeit des …
… strömt, die den Werken seiner … Macht verleiht, so werden …
… um so mehr das Auge des Beschauers, dem seine erregten Malersinne ein prunk…

Digitized by Google

Feſt bereiten. Auch in Diaz' Wäldern leben holde Nymphen und Göttinnen, aber ſie ſind nicht von klaſſiſcher Herkunft wie die Corots, ſondern ſind ſchon von fern den erdhafteren Frauen Renoirs verwandt, ſchöne und lockende Sirenchen, aus hitzigen Sommerträumen geboren, ohne weiteren Beruf, als die glühende Sonne auf ihren ſchimmernden nackten Gliedern oder auf ihren phantaſtiſch bunten Seidengewändern ihr Spiel treiben zu laſſen. Oft räumen dieſe koketten kleinen Weſen anderem bunten Volk, Bauernkindern und Zigeunern, das Feld und ziehen ſich aus dem Walde in Hallen und Gemächer zurück, wo ihre koloriſtiſch geſteigerte und ſüdländiſch aufgeputzte Rokokopikanterie als Alleinherrſcherin ihre Reize entfaltet.

Jules Dupré (1812—1889) hatte mit Diaz als Maler der Porzellanmanufaktur von Sèvres begonnen. Er blieb ihm auch ſpäter nahe durch den größeren Reichtum der Palette,



171. Feſt im Parke von St. Cloud, von A. Monticelli. Sammlung André.
(Nach der Gazette des Beaux-Arts)

der beide von ihren Freunden unterſcheidet. Aber Duprés dramatiſcher Sinn ſuchte andere Stoffe als die glitzernden Lichterſpiele des Spaniers. In ihm iſt noch der Geiſt der romantiſchen Zeit lebendig, der die Natur am liebſten feiert, wenn ſie im Brauſen des Sturmes, in drohenden Gewittern, in gewaltigen Farbenſchauſpielen den kleinen Menſchen ihre Allmacht und Erhabenheit fühlen läßt. Wie Conſtable für England, ward Dupré für Frankreich der Maler der Wolken und des Himmels, deſſen wechſelnde Wunder er unabläſſig ſtudierte. Selten nur hat er Interieurs gemalt. Selten auch liegt bei ihm die Landſchaft im Frieden der Ruhe, den ſein maleriſches Genie nicht minder überzeugend zu ſchildern weiß (Abb. 169). Meiſt iſt die Stille nur ein unheimlicher Vorbote nahender Erſchütterungen, langſam ziehen am Horizont düſter graue Gebilde herauf, von ſchwefelgelben Lichtern grell durchzogen. Aber wenn dann die entfeſſelten Elemente ihren wilden Tanz beginnen, der Regen klatſchend herniederfährt, die Windsbraut der Bäume Kronen beugt und an dem ſchwachen Gebälk niedriger Hütten rüttelt, ſchlägt

172. Aufbruch zum Markt, von C. Troyon.
St. Petersburg, Akademie.

173. Heide in den Pyrenäen, von Roſa Bonheur.
(Gravüre Manzi, Joyant & Cie.)

Duprés Herz höher. Das Grollen und Toben der Natur, das majeſtätiſche Pathos ihrer ungebändigten Erregungen, die die Erde in Schrecken verſetzen, entzückt und begeiſtert ihn zu hinreißenden Schilderungen von hohem dichteriſchen Schwung. Glühende Sonnenuntergänge nach Gewitterſchauern, geſpenſtiſche Mondſcheinſzenerien mit zerriſſenen Wolken und phantaſtiſchen Baumſilhouetten reizen ſein Malerauge, und gewaltſam wie die Effekte dieſer kosmiſchen Erſcheinungen iſt auch ſein Farbenvortrag, der kein vorſichtiges Ausglätten und Vertreiben der einzelnen Töne kennt.

In der Nähe von L'Iſle Adam, wo Dupré in der Einſamkeit die zweite Hälfte ſeines Lebens verbrachte, war Charles Francois Daubigny (1817 bis 1878), ein geborener Pariſer, herangewachſen, und das beſchauliche Glück ländlichen Lebens, das er als Kind kennen gelernt hatte, gab von Anbeginn ſeiner Kunſt das Gepräge. Seine Liebe galt der zufriedenen Ruhe in der Natur, die er, weniger ſubjektiv als die anderen Protagoniſten der Schule von Barbizon, treu beobachtend und nachſchaffend wiedergibt. Corot, Diaz und Dupré ſuchen in der Landſchaft den Wiederſchein

Digitized by Google

Claude Monet
Impression, Sunrise, 1872
Oil on canvas

Digitized by Google

174. Schafſtall, von Ch.-E. Jacque. St. Petersburg, Akademie

ihrer eignen Stimmungen, Daubigny verſenkt ſich andachtsvoll in ihre Schönheit. Realiſtiſch geſinnt, doch ohne die wuchtige Kraft Rouſſeaus, begnügte er ſich damit, die ſtille Herrlichkeit weiter Ebenen, maleriſcher Weiher und Flüſſe, buſchiger Ufer, wogender Kornfelder und blumiger Wieſen in das Viereck eines Bildes zu bannen. Blühende Obſtbäume, ſanfte Hügelwellen, lachende Auen, das iſt ſeine Welt, der Frühling vor allem iſt ſeine Jahreszeit, aber er feiert ihn nicht wie Corot in ätheriſch-zarten lyriſchen Gedichten, ſondern preiſt ihn bürgerlicher als die frohe Zeit des Blühens (Tafel VII). Daubigny ward nicht müde, das ſanfte Wehen der lauen Lüfte über der erwachenden Natur, die hoffnungsvolle Stimmung des Lebens auf dem Lande, bevor der Sommer die Glutlaſten ſeiner Hitze niederſenkt, den feuchten Duft über dem friſchen Grün von Gräſern und Büſchen in liebevoll durchgearbeiteten Bildern, raſch hingeworfenen Skizzen und entzückenden Radierungen feſtzuhalten. Nur ſelten ward dieſe idylliſche Reihe durchbrochen, etwa wenn Daubigny einmal ausnahmsweiſe die bleiche Öde des Winters malte, oder wenn ihn auf einer Fahrt über die Alpen die heroiſche Landſchaft Italiens zu einem ernſteren Thema verlockte. Überall aber bleibt er der eifrige Verkünder der ewigen Schönheit der Natur, der keine höhere Aufgabe kennt, als ſeiner Herrin zu dienen und dann beſcheiden zurückzutreten. Bei keinem der großen Fontainebleauer wird die Linie, die ihre Kunſt mit der niederländiſchen Landſchaft des ſiebzehnten Jahrhunderts verbindet, ſo deutlich wie bei ihm.

Neben dieſen Großmeiſtern der Schule von Barbizon ſteht eine ganze Schar weniger bekannter Künſtler, die ihren Lehren folgten und ſich oft genug durchaus ebenbürtig neben ſie ſtellten. Antoine Chintreuil (1814—1873) iſt der Bedeutendſte dieſer Männer „erſten Ranges zweiter Ordnung", um ein hübſches Wort Herman Grimms zu gebrauchen. Er hat am liebſten, Daubigny nacheifernd, den Duft der Ebene und das Spiel des Sommerlichts auf den Feldern gemalt (Abb. 170), aber auch düſtere Stimmungen feſtgehalten, die an den Romantismus Duprés ſtreifen. Adolphe Monticelli (1824—1886) knüpft an die funkelnden

Palettenspiele Diaz' an, aber es verbinden ihn auch noch Fäden mit dem Kolorismus Delacroix'. Beider Anregungen hat er, ein Meister im Erfinden glühender und berauschender Farbenphantasien, bis zur äußersten Konsequenz geführt; die Landschaft der Fontainebleauer, deren subjektive Naturauffassung und deren Neigung zu Wald und Buschwerk er übernahm, verwandelt sich bei ihm, von zierlichen Figürchen in schimmernd bunten Gewändern belebt, in einen malerischen Zaubergarten, in dem die Farbe zu eigener Ergötzung ihre pikantesten Tänze aufführt (Abb. 171). Jean-Alexi Achard (1807—1884) trat in seiner Kunst Rousseau nahe, François-Louis Français (1834—1897), der schon einer jüngeren Generation angehört, etwa zwischen Corot und Daubigny. Zu selbständiger Bedeutung neben den Landschaftern aber rückte der große Tiermaler des Kreises auf: Constant Troyon (1810 bis 1865). Die Fontainebleauer wären nicht die Nachfolger der alten Niederländer gewesen, wenn sie nicht auch den vierfüßigen Freunden der Landbewohner eine zärtliche Liebe entgegengebracht hätten. So tauchen denn überall bei ihnen wandernde Herden und Weideplätze mit grasendem Vieh auf. Aber diese Tiere sind doch zu sehr kleine Teile der Landschaft, um eine selbständige Bedeutung beanspruchen zu können. Auch bei Troyon besteht zwischen der Landschaft, die deutlich Rousseaus Einfluß verrät, und den Gruppen der Ochsen, Kühe und Schafe ein inniger Zusammenhang; doch die Leiber der Tiere wachsen in mächtigen Umrissen zu monumentalen Gestalten empor. Man denkt an Cuyp beim Anblick dieser ruhenden oder fürbaß trottenden „schleppfüßigen Rinder", die sich als schwere Massen über die weitgestreckte, von Baumgruppen und Weihern unterbrochene Ebene bewegen, während ihre fetten Glieder vom schimmernden Licht des Morgens oder der sinkenden Nachmittagssonne getroffen, vom feuchten Dunst des Herbstnebels umspielt werden (Abb. 172). Den Höhepunkt seiner kraftstrotzenden, wuchtigen, durch eine prachtvolle Malerei ausgezeichneten Schilderungen erreichte Troyon in dem großen Bilde der „Boeufs se rendant au labour" (1855) im Louvre. Diese urtümliche Wucht erreichte keiner seiner Nachfolger wieder. Weder Rosa Bonheur (1822—1899), obschon sie, als die männlichste Malerin, die je gelebt, in ihrer Frühzeit Tierbilder von außerordentlicher Kraft und Lebendigkeit geschaffen und später im Kunsthandel, namentlich auch im überseeischen, eine so große Rolle gespielt hat, daß sie den herberen, dem Publikum weniger verständlichen Meister in Schatten stellte (Abb. 173). Noch

175. Der Säemann (1850), Skizze von J. F. Millet.

Emile van Marcke (1827—1890), Troyons perſönlicher Schüler, der als Landwirt das Vieh ſelbſt züchtete, das er malte. Noch Charles-Emile Jacque (1813—1894, Abb. 174), der vorzügliche Schafmaler und Radierer, der ſpäter in ſeinem deutſchen Schüler Albert Brendel einen Doppelgänger erhielt.

Mit Jacque zuſammen erſchien im Sommer 1849 in Barbizon der Künſtler, deſſen Ruhm bald den aller anderen Mitglieder der hiſtoriſchen Kolonie in Schatten ſtellen ſollte: Jean-François Millet (1814—1874), der große Entdecker der modernen Arbeiterwelt für die Kunſt. Mit Millet hält die menſchliche Geſtalt Einzug in die intime Landſchaft der Fontainebleauer, nicht um als gefällige Staffage die Stimmung ihrer Wieſen und Bäume zu akkompagnieren, ſondern um den Ausdruck ihrer neuen Naturauffaſſung in den Ausdruck einer neuen Weltanſchauung zu ſteigern. Als Bauer unter Bauern war Millet in dem normänniſchen Dorfe Gruchy bei Cherbourg, nahe der Küſte, geboren und aufgewachſen. Es war ſeine eigenſte Welt, deren Prophet er wurde, als er, nach allerlei taſtenden Anfängen in Paris, wo er ſich durch Nachahmungen graziöſer Rokokovorbilder im Geiſte Bouchers und Fragonards zu ernähren verſuchte, im Revolutionsjahre 1848 den ganzen Plunder der Konvention in weitem Bogen von ſich ſchleuderte und zu dem Bauernmaler wurde, den wir verehren. Nicht als ein Städter, der wie die Niederländer des ſiebzehnten Jahrhunderts an der grotesken Plumpheit der Bauern ſeinen Spaß hat, oder wie die Herrchen und Dämchen der Puderzeit zur Ergötzung ſeiner Mußeſtunden ins bebänderte Schäfer- und Hirtenkleid ſchlüpft, auch nicht als ein ſozialiſtiſcher Ankläger, der die Armut und Not des Landarbeiters den Ausſtellungsbeſuchern mahnend ins Gewiſſen ruft, iſt Millet an dieſe Stoffe herangetreten, ſondern als ein Epiker des bäueriſchen Lebens und der Arbeit. Er hat ſeine Menſchen nicht verſchönt und nicht theatermäßig zurecht geputzt, ſondern ſie in all ihrer derben Einfachheit, in ihrer ganzen ruſtikalen Schwere, in ihrer Dumpfheit und Häßlichkeit, ihrer Eckigkeit und Roheit mit rückſichtsloſem Wahrheitsſinn geſchildert. Ihre groben Kittel und Hemden, ihre verſchoſſenen Mäntel und derben Holzſchuhe ſind ebenſo echt wie ihre von der Sonne gebräunten, von Sorgen durchfurchten Geſichter, ihre ſchwieligen, ſchwer herabhängenden Hände. Aber zugleich hebt Millet ſeine Geſtalten unmerklich empor zu großen Perſonifikationen der Arbeit überhaupt, zu Verkörperungen ihres ganzen Standes. Das Individuelle wächſt ungezwungen ins Typiſche hinein, das Realiſtiſche ins Monumentale. Von dem erſten dieſer Bilder, dem „Kornſchwinger“ (1848) an haben Millets Schöpfungen dieſen großen, feierlichen

170. Der Gang zur Arbeit, von J. F. Millet.
(Mac Coll, Nineteenth Century Art)

Zug, erklingt aus ihnen das hohe Lied der arbeitenden, dienenden, Werte schaffenden Menschheit. Die primitive, seit Jahrtausenden kaum veränderte Tätigkeit des Bauern, der die mütterliche Erde bebaut und bestellt, der in harter Frohn sein tägliches Brot der Natur ablämpft, wird fast zum Symbol all der unsäglichen Mühsal, mit der das ganze Geschlecht der Evakinder zu kämpfen hat, seit ihm das Paradies verschlossen ist. Der Säemann (Abb. 175) und die Ährenleserinnen, die auf dem kahlen Felde hurtig ihre Pflicht tun, die Hirten und Hirtinnen, die unbeweglich zwischen ihren grasenden Herden aufragen, der Winzer und der Landmann, die in der Arbeit Rast machen und stumpf mit offenem Munde vor sich hinstarren, der Bauer, der nach erledigtem Tagewerk sein Gerät zusammengestellt hat und den Rock anzieht, die Holzfäller und Kartoffelleger und Wäscherinnen (Abb. 177), die Frauen, die ihre Kinder auf dem Arm halten oder die Hühner füttern, das junge Bauernpaar des zu ungeheurem Preise nach Amerika verkauften, spät erst nach Paris zurückgelangten „Angelus", das beim fernen Ton der Abendglocken die Häupter fromm zum Gebet neigt — sie alle haben jenen Zug, der ihnen eine besondere Weihe gibt. Millet kennt die Härte, die niederdrückende Schwere des Berufs, dem diese Menschen untertan sind, er kennt den Adamsfluch und die Sklaverei, die er in die Welt gebracht. Aber er kennt auch die ethische Macht und die Hoheit der Arbeit. Das ist es, was seinen Gemälden ihren Charakter gibt. Nicht daß der ernste, aller Lüge abholde Mann auf solche Weise dem ergriffenen, von hundert niederdrückenden Gedanken und Empfindungen erfüllten Beschauer wohlfeile Beruhigung schaffen wollte — es ist der Stolz des geborenen Bauern, der sein Werk verklärt. Was Millet hier gab, war etwas völlig Neues und hatte auch die erst befremdende und Kopfschütteln erweckende, dann aufrüttelnde und hinreißende Wirkung, die allem Neuen in der Kunst innewohnt. In dieser homerisch-biblischen Welt war so wenig Raum für freundliche Genreszenen wie für dramatische Theatereffekte. Der Eindruck, den sie macht, fließt rein aus ihrer Existenz, das Stoffliche geht in der künstlerischen Darstellung auf, die nie zur literarischen Erzählung wird. Der Schwerpunkt des Ausdrucks liegt dabei nicht eigentlich in der Farbe, deren Vortrag bei Millet oft etwas Mühsames hat. Seine Stärke liegt mehr im Luministischen und in der Zeichnung, in der majestätischen Silhouette der über den fernen Horizont aufragenden Figuren, in dem souveränen Geist, mit dem urtümliche Bewegungsmotive mit großen Linien gepackt und festgenagelt sind, in der wirkungsvollen Verteilung großer Licht- und Schattenmassen, die resolut auf die Betonung des Wichtigsten hinarbeitet. Seine Kunst ist weder auf große koloristische Kontrasteffekte noch auf den malerischen Reiz des fluktuierenden Lebens gestellt, sondern auf einen ausgesprochenen Sinn für das Plastische, Beharrende (Abb. 178). So nimmt es nicht wunder, daß sich in seinen Pastellen und Zeichnungen Gehalt und künstlerische Mittel oft restloser decken als in seinen Gemälden, daß unter den Künstlern, die seine Lehren über alle Länder weiter tragen, neben bedeutenden Malern, wie Israëls, Segantini, Liebermann, ein großer Bildhauer: Constantin Meunier, an erster Stelle steht. Dennoch ist Millet auch als Interieurmaler und Landschafter ein Meister und Bahnbrecher gewesen. Seine Bauernstuben, in deren Halbdunkel das Licht des Tages durchs Fenster dringt, seine eng umzäunten Höfe und Gärtchen sind die rechten Wohnstätten seiner stillen Menschen. Seine Acker, Felder und Weideplätze, die sich ins Endlose zu dehnen scheinen, sind der Schauplatz ihrer ernsten Arbeit. Es waltet in diesen Bildern ein tiefer, pantheistischer Zusammenhang zwischen der Natur und dem Menschen, der als ein Teil des Bodens erscheint, auf dem er steht, und den er pflügt. Oft übernimmt sogar das landschaftliche Motiv die Herrschaft. Öde und melancholisch dehnt sich der Acker, das blasse Licht des Abends erfüllt den weiten Raum, nur eine Egge oder ein Pflug, dessen Eisenglieder wie ein geheimnisvolles Wahrzeichen aufragen, erinnert an die fleißigen Hände, die sich tagsüber hier gemüht. Ein dunkler Krähenschwarm fliegt auf, und es ist, als schauere ein kühler Herbstwind über die leisen Wellen

177. Wäſcherinnen, Zeichnung von J. F. Millet.

des aufgewühlten Erdreichs. Millet zuerſt hat den verſchloſſenen Reiz dieſer unverbrauchten Themata erkannt und die herben Stimmungen, die in ihnen ruhen, als wuchtige Trümpfe gegen

178. Hagar und Ismael, von J. F. Millet. Haag, Sammlung Mesdag.

Digitized by Google

179. Ein Kavalier in Verlegenheit, von Carle Vernet.
(Nach Fournel, Les Artistes français)

die konventionelle Schönheit der älteren Kunſt ausgeſpielt. Die intime Landſchaftsmalerei der Fontainebleauer iſt hier bei ihrer äußerſten Konſequenz angelangt.

Mit Millet haben wir ein neues Gebiet betreten: zu dem modernen Naturempfinden tritt der Gedanken- und Gefühlsinhalt des modernen Lebens, der in Frankreich wie überall nach der Herrſchaftsperiode des Klaſſizismus und der Romantik neu erobert werden mußte. Nur eine kleine Gruppe von Künſtlern hatte auch während der Revolution und des Kaiſerreichs, unbeeinflußt von der akademiſchen Strömung, an den alten Traditionen feſtgehalten und ihre Zeit ſchlecht und recht im Bilde abgeſpiegelt. Léopold Boilly (1761 1845), der mit nicht geringem Können das Leben des Volkes und das Gewühl der Pariſer Maſſen in den Jahren der Staatsumwälzung ſchilderte, ragt unter ihnen hervor. Boilly hatte mehr vom Geiſt der Zeit in ſich aufgenommen als ſeine Kollegen, deren Realismus ſich beſcheiden auf den Wegen der alten Niederländer und ihrer franzöſiſchen Nachfahren hielt, aber auch er galt nur als eine Spezialität. Die Vertreter der „großen Malerei" verachteten das moderne Leben und ſeine Menſchen, die ſie allenfalls beim Porträt zu Worte kommen ließen. Nur in ſeinem „Marat" war David dazu herabgeſtiegen, ein Werk aus der erregten Stimmung der gewaltigen Zeit heraus zu ſchaffen, die er erlebte. Die erſten, die das Antlitz der veränderten Welt für die Zukunft feſthielten und eine Schilderung ihres Treibens in großem Umfang verſuchten, waren die Zeichner, deren raſch hineilender Stift ſich der ſtrengen Kontrolle der offiziellen Kunſt entzog. Sie bilden eine Kette, die von der Revolution bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts reicht und ſo zwiſchen dem Ende der Rokokomalerei und dem Beginn der modernen Kunſt eine Verbindung herſtellt. An

180. Der Sonntagsreiter, von P. Gavarni.
(„Studio")

181. Menuett, von L. Ph. Debucourt. Radierung.
(Gazette des Beaux-Arts)

der Spitze ſteht Carle Vernet (1758—1836), der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers, der die Incroyables und Merveilleuſen, die Stutzer und Gecken des Salons und des Sportlebens mit etwas karikierender Übertreibung, aber im ganzen doch treu abkonterfeite (Abb. 179). Neben ihm ſtand Louis Philibert Debucourt (1755—1832), der charmante Chroniſt des Directoire, der in ſeinen reizenden Farbenkupfern ſo liebenswürdig von dem Pariſer Getriebe vor dem Beginn des Kaiſerreichs erzählte (Abb. 181). In der Napoleoniſchen Zeit macht ſich dann das militäriſche Intereſſe geltend; es iſt die Epoche der Soldatenzeichner, unter denen Charlet und Raffet (ſ. o. S. 88 u. 90) die Avantgarde bilden. Wie dieſe Meiſter des Militärbildes, benutzen auch die Karikaturiſten, die unter dem Empire ein wenig in Schach gehalten wurden, ſich aber in der Reſtaurationszeit bald für

182. Wir ſind alle Ehrenmänner, von H. Daumier.
(„Studio")

183. Auf der Ausſtellung, von Cham.
(Nach Fournel, Les Artistes français contemporains)

die aufgezwungene Untätigkeit revanchierten, die neue Technik der Lithographie. Die Leichtigkeit, mit der der Steindruck die perſönliche Handſchrift des Künſtlers in ungezählten Vervielfältigungen zu verbreiten imſtande iſt, führte in Verbindung mit den öffentlichen Zuſtänden unter den heimgekehrten Bourbonen und namentlich unter Louis Philippe zu einer Blüte der geſellſchaftlichen und politiſchen Karikatur, die ſelbſt Frankreich ſpäter nicht wieder erreicht hat. Der Führer der ausgezeichneten Künſtler, die jetzt als witzige und übermütige Geſchichtsſchreiber ihrer Zeit auftraten, war Henri Monnier (1805—1877), der Vater des unvergänglichen „Joſeph Prudhomme", des Altpariſer Philiſters, der eine Überſetzung von Müller und Schulze ins Franzöſiſche und in die Sprache wirklicher Zeichenkunſt darſtellt. Einen Mittelpunkt für die zahlreichen Talente auf dieſem Gebiet bildete alsbald Charles Philippons Journal „La Caricature", dem ſich kurz darauf der „Charivari" und ſpäter, unter der zweiten Republik, das „Journal pour rire" anſchloß, das unter Napoleon III. den pikanteren Titel „Journal amusant" annahm. Hier trat Grandville (Jean Ignace Iſidore Girard, 1803—1847) auf, der ſich in ſeinen „Scénes de la vie privée et publique des animaux" auch dem zu neuem Leben erwachten Holzſchnitt zuwandte und in dieſem Buche ſeine berühmten Menſchenköpfe mit Tiermasken veröffentlichte — alſo ein Widerſpiel, wenn auch nicht von minder boshafter Abſicht, zu den Teufeleien, mit denen ſpäter Ibſens Bildhauer Rubek ſich an den Menſchen rächte. Hier erſchien Paul Gavarni (1801—1866), in deſſen Lebenswerk die graziöſeſten Schilderungen der eleganten und luſtigen Pariſer Welt, der jeunesse dorée und ihrer Dämchen, der Studenten, Künſtler, Schau-

184. Vor dem Feſt, von A. Grevin.
(Nach dem Journal amusant)

185. Karikatur von Guſtave Doré.
(Gazette des Beaux Arts)

ſpielerinnen, Modegecken (Abb. 180), der Salons und der Maskenbälle mit unerbittlichen Darſtellungen des furchtbarſten Großſtadtelends und des verkommenſten Laſters wechſeln, die wie Vorboten von Rops' Satanismen erſcheinen. Eine Reiſe nach London, von wo ſchon Géricault lange vor ihm eine Folge ähnlicher Blätter mitgebracht hatte, beſtärkte Gavarni noch in der Neigung zu dieſen Stoffen. Er begegnet ſich darin mit den unheimlichen Zeichnungen von Conſtantin Guys (1805—1892), der die elegante und pikante Welt von Paris wie eine Geſellſchaft von Puppen und Schemen aufmarſchieren ließ und Lautrecs armſelige Kokotten vorwegnahm. Der Größte dieſes Kreiſes aber, zugleich einer der größten franzöſiſchen Künſtler des ganzen Jahrhunderts, war Honoré Daumier (1810—1879). Man hat ihn den „Michelangelo der Karikatur" genannt, und dieſes Wort greift nicht zu hoch. Denn in ſeinen Spottblättern auf die Stützen der Geſellſchaft, die Richter, Politiker, Advokaten, reichen Bürger, Geſchworenen (Abb. 182), in ſeinen harmloſeren Perſiflagen aller der Geſtalten, die das Pflaſter von Paris traten, in ſeinen Verhöhnungen der antiken Götter und Heroen, die dem Klaſſizismus den Todesſtoß verſetzten und Jacques Offenbach vorarbeiteten, in ſeinen grauſamen ſozialkritiſchen Berichten von Szenen der Armut, der Not, des verzweifelten Elends lebt eine Wucht und ein hinreißender Schwung der Linie, die gar nicht anders zu bezeichnen ſind. Die Karikatur erhebt ſich hier weit empor über das Tagesdaſein, das ihr ſonſt beſchieden iſt, und wird zu einer monumentalen Darſtellung zeitgenöſſiſcher Geſchichte, der die ſouveräne Verzerrung und Übertreibung der charakteriſtiſchen Züge einen ſeltſamen Reiz verleiht. Daumiers Blätter von „Robert Macaire", dem geldgierigen Bourgeois, bilden ein ſatiriſches Strafgericht über die verrottete Welt des Bürgerkönigtums, gegen das Hogarths Moralitäten zaghaft wirken. Und der gleiche grandioſe Rhythmus der Bewegung lebt in Daumiers Gemälden, die nach langer Vergeſſenheit erſt auf der Weltausſtellung von 1900 wieder zum Vorſchein kamen und ſtaunende Bewunderung weckten. Sie ſtehen den Zeichnungen nicht nach in der hohen Kraft des Stils, in der wunderbaren Sicherheit der zuſammenfaſſenden Linien, die alles Kleinliche verachten, aber ſie übertreffen ſie noch durch eine Reife des maleriſchen Ausdrucks, den keiner der Zeitgenoſſen mit Daumier teilt. In breiten, mächtigen Strichen, mit einer unvergleichlichen Kunſt, ſcharf konzentrierte Lichtſtrahlen in dämmeriges Halbdunkel zu leiten, durch dieſe Beleuchtung die Charakteriſtik der Gruppen und Figuren zu verſtärken und zugleich den Zauber der weichen Farbenakkorde zu erhöhen, mit einer impreſſioniſtiſchen Verve, die es mit jedem Modernen aufnimmt, ſind dieſe Szenen aus dem Gerichtsſaal, von der Straße (Tafel VIII), aus dem Atelier des Künſtlers, in dem ſich die Amateure drängen, gemalt. Daumiers Darſtellung des eingebildeten Kranken

geht in der ungeheuren parodiſtiſchen Schlagkraft, die ſie zu einem Weltbild menſchlichen Wahns ſteigert, faſt über Molière hinaus. Seine „Volksbewegung auf der Straße“ iſt in der unwiderſtehlichen Macht der Linie, mit der das Vorwärtsſtürmen der Menge geſchildert iſt, das großartigſte Revolutionsbild, das je geſchaffen wurde. Sein Theaterbild „Das Drama“ hat das geheimnisvolle Fluidum, das von der Bühne auf die Maſſen ausgeht, mit einer ſuggeſtiven Gewalt gepackt, die keinem andern ſo gelungen iſt. Es iſt feſtgeſtellt, daß Millet, der in der Feinheit des koloriſtiſchen Empfindens weit hinter Daumier zurückſteht, viel von ihm in der Kunſt lernte, Motive des alltäglichen modernen Lebens mit innerer Größe zu erfüllen, nicht durch ein theatraliſches Arrangement oder durch ein Projizieren der Welt des neunzehnten Jahrhunderts auf die Renaiſſancekunſt, ſondern durch ein vertieftes Erfaſſen ihres Weſens.

186. Die Lerche, von J. Breton.
(Phot. Braun & Cie.)

So iſt um das Jahr 1850 ein neues Element in die franzöſiſche Kunſt gekommen: die Ideen der Zeit haben ihren Einzug gehalten. Und ſofort macht ſich auch, durch die politiſche Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts in den Vordergrund geſchoben, das ſoziale Intereſſe bemerkbar, das von nun ab jahrzehntelang wach bleibt. Das alles gibt der Kunſt ein neues und friſcheres Lebensgefühl und wirkt ſo über das Stofflich-Inhaltliche, das zuerſt von der Bewegung berührt wird, weit hinaus auf ihre ganze Entwicklung. Die Zeichner bleiben auch weiterhin die gewiſſenhafteſten und fleißigſten Chroniſten der Zeit. Während des zweiten Kaiſerreichs iſt es namentlich der geiſtreiche Cham (Graf Amadée de Noë, 1819—1879), der alles, was das Pariſer Leben jener tollen Epoche des Rauſches und Genuſſes ausmacht, bis zur Weltausſtellung von 1867, ihrem glänzenden Schlußakkord (Abb. 183), in Lithographien und Holzſchnitten ohne Zahl feſthält. Daneben vereinigt Nadar (Felix Tournachon, geb. 1820) alle Perſönlichkeiten, die ſich in der Öffentlichkeit breit machen, in glänzenden Porträtkarikaturen, feiert Marcellin (Emile Planat, 1825—1887) den Chick und die Eleganz der vornehmen Geſellſchaft, erzählt Alfred Grévin (1827—1892) von dem Reiz der Pariſer Frauen aller Schattierungen, am liebſten freilich von den leichten Schönen, die den Ballſaal und den Spielſaal, die Rennplätze und die Modebäder bevölkern (Abb. 184). Auch Guſtave Doré (1833—1883) kam, ein halbes Kind noch, unter die Karikaturiſten jener Tage (Abb. 185), um dann zur modernen Holzſchnittilluſtration abzuſchwenken.

Auch die Malerei gab bald in weiterem Umfang von der neuen Wandlung Kunde. Aber bei den kleineren Talenten, etwa bei Jules Breton (1827—1906), der mit mehreren anderen Millets gewaltige Bauernwelt zur Erzählung gefälliger und liebenswürdiger Dorfnovellen verwertete (Abb. 186), oder bei Octave Taſſaert (1800—1874), der die Konjunktur des „ſo-

187. Die Steinklopfer, von G. Courbet. Dresden, Gemäldegalerie.

Digitized by Google

zialen Gewiſſens“ zu allerlei Elends- und Unglücksſchilderungen von realiſtiſcher Eindringlichkeit ausnutzte, beſchränkte ſich der Fortſchritt auf die Erweiterung des Stoffgebiets. Es war Gefahr vorhanden, daß ſich der Inhalt ungebührlich vordrängte und die Entwicklung der Malerei in ihren eigenſten Intereſſen: in der Ausbildung des farbigen Ausdrucks, hemmte. Doch vor dieſer Gefahr, der die deutſche Malerei in jenem Zeitalter erlag, bewahrte die Franzoſen der gute Geiſt ihrer Kunſt. Er ſandte ihnen gerade im rechten Augenblick den Retter: das Genie Guſtave Courbets (1819—1877).

Man nennt Courbet gern den Vater des modernen Realismus, und man hat inſofern ein Recht dazu, als er zuerſt in großem Stil die abſolute Objektivität in der Schilderung der Wirk-

188. „Bon jour, Mr. Courbet“, von G. Courbet.

lichkeit und der Natur gepredigt hat. Die beiden großen Manifeſte ſeiner Kunſt, die im Salon von 1851 Stürme des Widerſpruchs und der Begeiſterung entfeſſelten: die „Steinklopfer“ (die nun, nach längerer Wanderſchaft, in die Dresdener Gemäldegalerie gelangt ſind, Abb. 187) und das „Begräbnis in Ornans“, zeigen, mit welcher Konſequenz er hierbei vorging. Niemand, auch Millet nicht, hatte Arbeitergeſtalten bei ihrem ſchweren Tagewerk mit ſo unverblümter Wahrhaftigkeit dargeſtellt, niemand eine Gruppe Bauern ſo unmittelbar, ohne eine Spur der mildeſten Idealiſierung, ohne die kleinſte ſubjektive Veränderung des natürlichen Vorbildes, vom Lande ſelbſt auf die Leinwand entboten. Vier Jahre ſpäter, zur Weltausſtellung von 1855, als Courbet von der Jury ſchlecht behandelt wurde, entfaltete er in einer Sonderausſtellung, für die er ſich raſch einen improviſierten Holzbau errichten ließ — ähnlich wie Rodin es 1900

Digitized by Google

tat —, an der ganzen Reihe ſeiner bisherigen Hauptwerke ſein Programm. Da ſah man neben den noch taſtenden Verſuchen der erſten Zeit in einer großen Serie die Dokumente ſeines Realismus, weitere Szenen aus ſeiner Vaterſtadt Ornans, einem kleinen Orte der Franche-Comté in der Nähe von Beſançon, das figurenreiche „Atelier“, das in einer „realen Allegorie“ ſieben Jahre ſeines künſtleriſchen Schaffens verſinnbildlichen ſollte, indem es auf einer rieſigen Fläche Courbets Modelle, die Porträts ſeiner Freunde und die charakteriſtiſchen Figuren ſeiner Gemälde vereinigte, dann die Anfänge ſeiner Aktmalerei, das ungemein friſche Bild „Bonjour, Monſieur Courbet“ (die Begrüßung des Künſtlers, der im Reiſekoſtüm, den Ranzen auf dem

189. Das Erwachen, von G. Courbet. Haag, Sammlung Mesdag.

Rücken, daherkommt, durch einen Mäcen ſeiner Heimat, Abb. 188), mehrere Landſchaften und Porträts. Zugleich ward, was hier durch die Tat dargelegt war, durch das Wort erläutert, indem Courbet vor der Öffentlichkeit ſeine künſtleriſche Überzeugung in lärmenden Artikeln verfocht, die nach der entſchiedenen „Negation des Ideals“ von der Malerei nichts als die Darſtellung ſolcher Dinge forderte, die „ſichtbar und berührbar ſind“. Courbets Realismus ſchien ihm ſelbſt aufs innigſte verbunden mit ſeiner politiſchen Anſchauung. Er bekannte ſich offen als Sozialiſt, Demokrat und Republikaner, als „Anhänger jeder Revolution“, und ſeine Malerei als eine im Prinzip und in der Betätigung ausgeſprochen „demokratiſche Kunſt“. Indeſſen dieſe Deduktionen, die ſich überall in ſeinen programmatiſchen Aufſätzen und Broſchüren finden, ſind nichts als eine Kette von Trugſchlüſſen. Gewiß, Courbet war in der Politik ein leidenſchaftlicher

Anhänger der äußerſten Linken, ja er ward im Winter 1871 Mitglied der Commune, und wenn es auch ſein Verdienſt war, daß der wütende Pöbel die Pariſer Kunſtſammlungen ſchonte, ſo konnte ihm nach der Niederwerfung des Aufſtandes doch mit einem Schein von Recht der gewaltſame Umſturz der Vendômeſäule zur Laſt gelegt werden — die unſeligen Prozeſſe, die daraus erwuchſen, trieben ihn ſchließlich als einen Verbannten in die Schweiz, wo er, ein früh gebrochener Mann, bei Vevey am Genfer See aus dem Leben ſchied. Er war auch in der Kunſt ein bramarbaſierender Revolutionär, der keine Autorität anerkannte und das Recht der lebendigen Perſönlichkeit über alles ſtellte. Doch mit dem Charakter und dem Weſen ſeiner Malerei hat das natürlich gar nichts zu tun. Mag er in der Wahl des Gegenſtandes hier und da einfachſte Themata aus dem Leben des dritten und vierten Standes bevorzugt haben, mag die Wucht und Breite ſeines Pinſelſtrichs oft an derbe Plebejerfäuſte denken laſſen, die großartige Meiſterſchaft ſeiner Farbenkunſt und ſeines koloriſtiſchen Geſchmacks entzieht ſich jeder Einſchachtelung in die Rubriken heterogener Begriffe. Und wenn er die Phantaſie verlachte, ſo bezog ſich das lediglich auf den äußeren, ſtofflichen Gehalt ſeiner Darſtellungen — die *maleriſche* Phantaſie, die ſich in dem ſchöpferiſchen Spiel einer individuellen Farbenanſchauung mit den Erſcheinungen der Wirklichkeit äußert, fand in Courbet einen ihrer gewaltigſten Vertreter. Als ein Maler von Gottes Gnaden trat er der Natur gegenüber, nur von dem einen Streben erfüllt, den farbigen Abglanz der Dinge, durch ſein Temperament geſehen, feſtzuhalten. Mit der naiven Weisheit eines maleriſchen Inſtinkts ohnegleichen ausgeſtattet, hat er von vornherein ſeine Bilder auf Akkorde geſtimmt, wie ſie nur dem ſenſibelſten Farbenempfinden gelingen. Wie er in dem Begräbnisbilde die ſchwarzen, roten, weißen Farbenflecke der Koſtüme gegen den dunkeln Himmel und das Grün der Landſchaft geſtellt, in ſeinen wundervollen Waldinterieurs die braunen und grünen Nuancen der Bäume, Felsſchluchten, Sumpfgewäſſer, Erdabſtürze, des beſchatteten Bodens, der Körper der Rehe und Hirſche zueinander abgeſtimmt, in ſeinen Marinen das ſchillernde Graugrün der toſenden Brandung aufgefangen, in ſeinen Darſtellungen draller weiblicher Körper (Abb. 189) das farbige Leben der zitternden Haut und des warmen, atmenden Fleiſches mit einer Sinnlichkeit verfolgt hat, die in ihrer Ungeniertheit auch vor dem Ordinären nicht zurückſchreckte, wenn es künſtleriſch ergiebig war, wie er den fetten Boden fruchtbarer Äcker und die leuchtenden Leiber feiſter Ochſen und Kühe wiederzugeben wußte, das ſind maleriſche Leiſtungen, die ſich den Großtaten der alten Meiſter ebenbürtig an die

190. Die Zauberin, von Ch. Gleyre.
(Gazette des Beaux-Arts)

Seite ſtellen. Nach geiſtigem Gehalt darf man bei Courbet nicht forſchen. Wo es etwa im Porträt darauf ankam, die pſychologiſche Charakteriſtik eines feiner organiſierten Kopfes zu geben, verſagt er ſofort. Aber auch dann iſt ſeine Farbe von höchſtem Intereſſe. Seine geſunde, erdhafte Malerei verliert keiner Aufgabe gegenüber ihre impoſante Sicherheit, ſie iſt zarten und leichten Tonwerten ebenſo gewachſen wie ſchweren und maſſiven, wenn ſie gleich die letzteren lieber aufſucht: neben dem finſteren Ernſt des „Begräbniſſes" ſteht die Grazie des „Ateliers". Sie ſchwelgt in der Zuſammenſtellung dunkler und ſonorer Farbenfaktoren, in denen ein ſamtnes Grün, ein tiefes Schwarz, ein ſaftiges Braun, ein gedämpft glühendes Rot nebeneinander liegen, aber ſie weiß auch die Geheimniſſe leichter grauer Lufttöne, weißblauer Himmelsfarben, hellgelber Sommerreflexe zu ergründen. Die Asphaltkruſte, die manche ſeiner Arbeiten überzieht, die auch

191. Die Römer der Verfallzeit, von Th. Couture. Paris, Louvre.

Hauptwerke ſeiner Hand, namentlich ſolche großen Formats, wie die Steinklopfer, den durchgehenden Schimmel, das grandioſe Bild der Ringer auf dem Raſen eines freien Sportplatzes, deutlich von der Art ſcheidet, in der ſpäter die Impreſſioniſten ähnliche Freilichtprobleme löſten, weicht oft genug einer klaren und feinen Helligkeit, die Courbet dann wieder deutlich als Vorkämpfer Manets charakteriſiert. Das „Bonjour, Monſieur Courbet" von 1854 iſt ſo zart und licht, daß ihm aus den gleichzeitigen Werken der Pariſer Kunſt ſicherlich nichts an die Seite zu ſtellen iſt. Und in den ſpäteren Jahren Courbets, bis zu ſeinem Zuſammenbruch 1871, dem nur noch eine ſchwächere Nachleſe folgt, kehren dieſe freien, leichten Töne immer öfter wieder. Auch die Einheit ſeiner Bilder wird in den ſechziger Jahren immer großartiger und reifer, und die letzten Akte, Landſchaften und Meerbilder dieſer Epoche, zeigen ihn im Beſitz eines ſo mächtigen, ſouverän zuſammenfaſſenden maleriſchen Ausdrucks, daß ſie in die Reihe der größten künſtleriſchen Leiſtungen des ganzen Jahrhunderts einrücken (Tafel IX). Sein perſönlicher Stil erſcheint hier, von allen verwirrenden Nebeneinflüſſen befreit, in reinſter Kraft und Hoheit.

Digitized by Google

192. Die Geburt der Venus, von A. Cabanel. Nach der Radierung von L. Flameng.
(Gazette des Beaux-Arts)

Doch alle die Meiſter aus der Zeit des zweiten Kaiſerreichs, die wir bisher nannten, und die in den Augen des Hiſtorikers dieſer Epoche das Gepräge geben, die Rouſſeau, Corot, Millet, Courbet und ihre Freunde, ſind nicht die Künſtler, die im Paris Napoleons III. das große Wort führten. Sie machten wohl Aufſehen, aber von Erfolgen, die ihrer Bedeutung entſprochen hätten, kann man nicht reden. Ihr Weltruhm wie ihr Einfluß auf die europäiſche Entwicklung ſetzt früheſtens am Schluß ihres Wirkens, bei manchen erſt nach dem Tode ein, und mehr als einer von ihnen iſt nach einem Leben voll Entbehrungen als armer Teufel geſtorben, während der Kunſthandel ſpäter die Preiſe ſeiner Bilder in phantaſtiſche Höhen hinauftrieb — das typiſche Schickſal der großen Neuerer des neunzehnten Jahrhunderts. Die Gunſt des Publikums und der maßgebenden Kreiſe im Staate aber war in Frankreich wie in allen anderen Ländern mehr den gefälligeren Talenten zugewandt, die zu begreifen kein tieferes Kunſtverſtändnis erforderlich war. Dabei darf man allerdings nicht vergeſſen, daß auch dieſe zweite Schicht in Frankreich ſtets Qualitäten aufzuweiſen hat, die ihre Leiſtungen auf einem ehrenvollen Niveau hält. Die künſtleriſche Atmoſphäre der ſchönſten Stadt der Welt, die ſeit Jahrhunderten alle Kräfte der

193. Perle und Woge, von P. Baudry.

Digitized by Google

194. Pierrots Tod, von L. Gérôme. St. Petersburg, Akademie.

Nation mit magnetiſcher Zauberkraft in ihren Bereich zieht und ihnen dort eine freie Entwicklung garantiert, der angeborene Inſtinkt des franzöſiſchen Volkes für alle Dinge, die zur Verfeinerung und Steigerung der ſinnlichen Freude am Leben gehören — dies iſt ja, in eine kurze Formel gepreßt, das Weſen der bildenden Kunſt —, und die ausgezeichnete techniſche Erziehung, deren ſich jede junge Generation von Malern und Bildhauern in Paris erfreut, verleihen auch den Werken der kleineren Götter einen Reiz, der ihnen in Deutſchland, wo jene Vorausſetzungen fehlen, nur ſelten nachzurühmen iſt. So ſteht es auch mit den Künſtlern, die zwiſchen 1850 und 1870 in Frankreich die Ausſtellungen beherrſchen und die Käufer anlocken. Von den Lehren der großen Reformer und Revolutionäre ihrer Zeit ſind ſie unberührt. Der Einfluß, unter dem ſie ſtehen, geht vielmehr von den Entdeckertaten der vorigen Generation aus, wie es immer die Art der nachhinkenden Begabungen mindern Grades iſt; die wiedererwachte Farbenfreude des Romantismus findet jetzt ihre populären Prieſter. Aber die Urſprünglichkeit der Romantiker iſt nun natürlich ſtark verwäſſert, und was ein Genie wie Delacroix aus Eigenem ſchöpfte, ſuchten dieſe ſchwächlicheren Nachfahren wieder auf dem Umweg über die alten Meiſter zu gewinnen. Nicht kraftvoll genug, die nunmehr allgemein verbreitete Sehnſucht nach lebhafteren und leuchtenderen Farbenwirkungen ſelbſt zu befriedigen, ſehen ſie ſich genötigt, bei den großen Koloriſten der Vergangenheit, vom fünfzehnten bis zum ſiebzehnten Jahrhundert, Anleihen zu machen. Ein ungeheurer Eklektizismus breitet ſich aus. Giorgione und Tizian, Lionardo und Paolo Veroneſe, Correggio und Michelangelo, Tiepolo und Tintoretto werden ebenſo willkürlich, wie ſie hier eben aufgezählt wurden, zu Eideshelfern herangezogen, die Venezianer natürlich am liebſten, und dann geht es wieder zu Caravaggio oder zu den alten Niederländern oder zu den Meiſtern des lange vernachläſſigten ſpaniſchen Nachbarlandes. Syſtem in dieſen eklektiziſtiſchen Sprüngen zu finden, iſt unmöglich; der Zufall, ſo ſcheint es, führt dieſen oder jenen Künſtler vor dieſes oder jenes Bild in den Sammlungen des Louvre, und ſeine Freunde folgen ihm, bis ein anderer eine andere Zufallsparole ausgibt. Gemeinſam iſt allen nur der Hang zu rauſchenden koloriſtiſchen

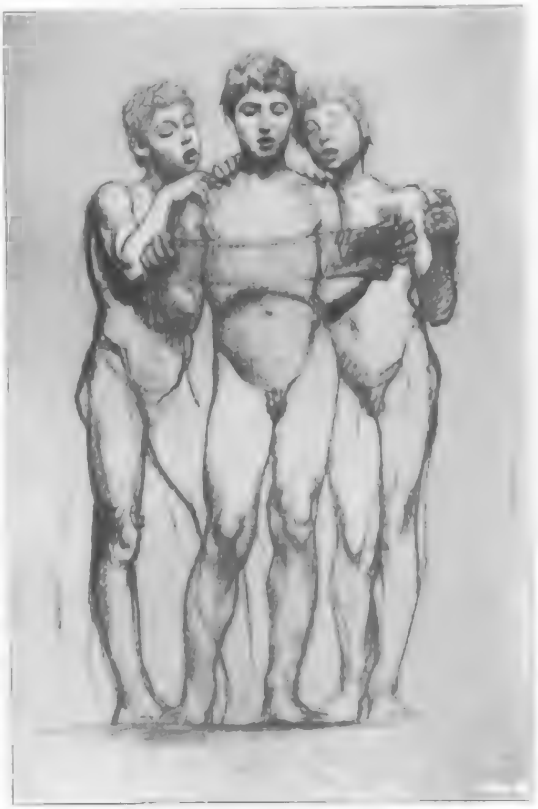
195. Najaden, von J. J. Henner. Paris, Privatbeſitz.
(Gazette des Beaux-Arts)

196. Die Wahrheit, von J. Lefèbvre. Paris, Luxembourg.
(Gravüre Boussod Baladon & Cie.)

197. Satyr und Nymphen, von A. W. Bouguereau.
(Nach den Examples of Great Artists)

Digitized by Google

Effekten, die bald kräftiger, bald ſüßlicher vorgebracht werden und in den Stoffen eine gewiſſe Anlehnung an den nervös-raffinierten Geiſt der Napoleonzeit — wenn man auch in ſolchen kulturhiſtoriſchen Deduktionen niemals zu weit gehen darf. Immerhin läßt ſich der Maſſeneinmarſch weiblicher Akte in die Ausſtellungen mit der frivolen Vergnügtheit der Eugeniezeit einigermaßen in Zuſammenhang bringen. Keiner unter den damaligen Modemalern, der nicht reiche Scharen weniger nackter als entkleideter Nymphen, Göttinnen, Griechinnen, Orientalinnen auf den Markt brachte! Wenn er ſich nicht gar an dem Wettlauf um das beliebteſte Thema der Zeit: die „Geburt der Venus", beteiligte. Daneben erſcheinen nervenreizende hiſtoriſche Darſtellungen, die vor der Schilderung grauſamer und ſchrecklicher Ereigniſſe nicht zuſammenſchrecken — aber die Geſchichtsmalerei war auch in Belgien und Deutſchland Malerei von „Unglücksfällen" —, dekorative Prunkſtücke von äußerlicher Fanfarenwirkung, naturaliſtiſche Reißer, als Gegengift auch bußfertige religiöſe Szenen und ſchließlich die charakteriſtiſche Porträtkunſt des Empire, welche die ſeit dem Julikönigtum tatſächlich veränderte Pariſer Geſellſchaft abkonterfeite. An Delaroche knüpfte der Waadtländer Charles Gleyre an (1806—1874), der ſeit früher Jugend in Paris ſeßhaft war und lange Jahre mit bedeutendem Lehrerfolg dem Schüleratelier des Hiſtorienmeiſters vorſtand. Er malte die Senſation des „Abend", mit den verlorenen Illuſionen, deren Verkörperungen ein Mann in antiker Tracht in der Dämmerung am Ufer eines Stromes auf einer Barke vorüberziehen ſieht, malte Hiſtoriſches, Religiöſes, Mythologiſches, und verſäumte nicht, dem Kultus des Nackten ſeine Huldigung darzubringen (Abb. 190). Mehr Ruhm noch als Maler und Lehrer erntete ein anderer Schüler Delaroches, Thomas Couture (1815—1879), deſſen 1847 zuerſt ausgeſtelltes Bild „Die Römer der Verfallzeit" (Abb. 191), eine Illuſtration Juvenals, als ein ernſtes Strafgericht über die verlebte und entnervte Pariſer Geſellſchaft aufgefaßt und laut gefeiert wurde. Couture war kein Meiſter der Farbe, und noch weniger der tiefſinnige Künſtler, den die Zeitgenoſſen in ihm erblickten, aber ein großes Talent für alle zeichneriſchen und kompoſitionellen Aufgaben und ein pädagogiſches Genie erſten Ranges, dem ganze Generationen franzöſiſcher und ausländiſcher, namentlich auch deutſcher Maler ihre ſolide Ausbildung verdankten. Er hat im Verein mit Gleyre und Cogniet die belgiſche Konkurrenz auf dieſem Gebiet völlig zurückgedrängt. Der Liebling des Publikums aber war Alexandre Cabanel (1823–1889), der mittelbar noch mit dem Klaſſizismus Davids in Verbindung ſteht und daran erinnert, daß auch Ingres noch ein Zeitgenoſſe dieſer Generation iſt. Er war es, der mit einer „Geburt der Venus" (Abb. 192) von italieniſierender Kompoſition das Zeichen



198. Junge Sänger, von E. Delaunay.

199. Damenbildnis, von Ch. Chaplin.
Nach einer Radierung von Hanriot.
(Gazette des Beaux-Arts)

200. Cogniet, von L. Bonnat.
Paris, Luxembourg.
(Phot. von Braun & Cie.)

zur Behandlung dieſes zeitgemäßen Vorwurfs gab. In demſelben Jahre 1863, da dies Werk erſchien, ſtellte Paul Baudry (1828—1886) ſein nicht minder berühmtes Bild ähnlichen Charakters „Perle und Woge“ aus (Abb. 193). Baudry ging auch weiter auf dieſem Wege fort, nachdem er vorher in einer „Ermordung Marats“ gezeigt hatte, wie viel mehr die Nerven der Jüngeren in der naturaliſtiſchen Wiedergabe einer ſolchen Begebenheit vertragen konnten als die Leute der Davidzeit. Sein Hauptwerk waren die Malereien im Foyer der neuen Pariſer Oper, in denen er ſich aus allen möglichen italieniſchen Muſtern die Motive zu einem vielgliederigen Hymnus auf die Macht der Muſik zuſammenflickte, dem niemand eine prächtige und klangvolle dekorative Wirkung ſtreitig machen kann. Auch Léon Gérôme (1824—1904) machte ſeine Verneigung vor der Schönheit des Weibes, indem er die moderne Pariſer Kokotte durch Parallelismen mit antiken Hetären („Phryne vor den atheniſchen Richtern“) und orientaliſchen Odalisken ehrte. Er kann, ähnlich wie Louis Hamon (1821—1874), als eine Art Vorläufer Alma Tademas gelten, mit dem er die Vorliebe für realiſtiſch aufgefaßte Szenen aus dem Altertum teilte; doch gelingt ſeiner geſchickten Hand auch ſonſt ein kecker Wurf ganz andrer Art (Abb. 194). Jean Jacques Henner (1829—1905), der bis in die Gegenwart hinein mit unermüdlichem Fleiß ſeine gleißenden, wie von feuchtem Dunſt umfloſſenen Frauenkörper aus dem tiefen Samtgrün ſchattiger Waldinterieurs hervorſchimmern ließ (Abb. 195), bog ganz in die Nachahmung Tizians und der Seinen ein. Jules Lefèbvre (geb. 1836) ſchließt ſich mit ſeinem berühmten Bilde der „Wahrheit“ aus dem Luxembourg (Abb. 196) und anderen ähnlichen Arbeiten an. Doch während dieſe Künſtler ſich ſämtlich durch eine tüchtige Kenntnis des menſchlichen Körpers und ein ſolides maleriſches Können auszeichneten, ſorgte

201. Exkommunizierung Roberts des Frommen, von P. Laurens. Paris, Luxembourg.

Adolphe William Bouguereau (1825—1905) durch seine immer süßlicher und porzellanhafter werdenden Frauengestalten (Abb. 197) dafür, daß schließlich die ganze Richtung in Mißkredit gebracht wurde. Er wurde nach vielversprechenden Anfängen trotz aller Routine mit den Jahren zum typischen Vertreter einer mittelmäßigen Publikumskunst, der ein wohlgerüttelt Maß zur Verbreitung schlechten Geschmacks beigetragen hat, bis sein Name zum Kinderspott wurde. Dagegen hat Elie Delaunay (1828—1891) eine aufsteigende Entwicklung genommen, von der noch fast völlig auf lineare Komposition gestellten „Diana" des Luxembourg, in der er sich als glänzender Zeichner (Abb. 198) bewährte, zu interessanten koloristischen Versuchen, wie sie in dem Kopf seiner Ophelia und namentlich in seinen glänzenden Bildnissen zutage treten. Die Eleganz und der Schick der Eugenie-Zeit verkörpern sich in Charles Chaplin (1825—1891), der die verführerische Schönheit junger Mädchen von pikanter Blässe und halb unbewußter, in unbestimmtträumerischer Sehnsucht schwelgender Sinnlichkeit mit der etwas dekadenten Grazie eines modernisierten Rokokomeisters zum allgemeinen Entzücken seiner Zeitgenossen malte (Abb. 199). Selbst im Historienbilde wird damals in Frankreich eine Farbenkunst entfaltet, die auch heute noch imponiert, nachdem das Genre selbst sich so gründlich überlebt hat, daß jeder Akademiker im ersten Semester darüber die Achseln zuckt und daß man fast schon versucht ist, gegen diese nun wieder übertriebene prinzipielle Unterschätzung zu protestieren. Die Schreckensszenen aus den Zeiten des religiösen Fanatismus, die Jean Paul Laurens (geb. 1838) komponierte, sind in ihrem packenden psychologischen Ausdruck wie in ihren mächtigen, spanischen Vorbildern entlehnten Kontrasten von dunkeln und hellen Partien keine geringen Leistungen (Abb. 201). Und Ferdinand Roybets (geb. 1840) nun wieder mehr niederländische Kostümstücke aus dem siebzehnten Jahrhundert weisen Farbenzusammenstellungen von stärkstem Reiz auf.

Digitized by Google

202. Père Hubin, Stichradierung von C. F. Gaillard.
(Gazette des Beaux Arts 1885)

Roybet hat ſich auch als Porträtiſt hervorgetan und trifft ſich darin mit vielen der Genannten. Cabanel, Baudry, Delaunay waren Bildnismaler von Ruf. Aber der fruchtbarſte und beliebteſte Spezialiſt auf dieſem Gebiete war Léon Bonnat (geb. 1833, Abb. 200), der nach realiſtiſchen Schilderungen aus der religiöſen Geſchichte und freundlichen italieniſchen Idyllen das ganze berühmte Frankreich jener Epoche in ſeinem Porträtwerk Revue paſſieren ließ: Thiers und Dumas, Taine und Renan, Viktor Hugo und Paſteur, Grévy und Puvis de Chavannes und unzählige andere. Bonnat war kein hinreißender Charakteriſtiker, aber ein zuverläſſiger und ſolider Maler, der in ſeinen nach altmeiſterlichen Rezepten gefertigten Bildniſſen — immer ein heller, von ſcharfem Licht beleuchteter Kopf ohne viel Beiwerk gegen dunkeln Hintergrund — ſelten perſönlich intereſſierende Kunſtwerke, doch immer ehrliche Arbeiten und treue Dokumente zur Zeitgeſchichte lieferte. Eklektiker in ihren Mitteln ſind auch Guſtave Ricard (1823—1873) und Ferdinand Gaillard (1834—1887), der erſte mehr von den italieniſchen Koloriſten, Gaillard, von Hauſe aus Kupferſtecher (Abb. 202), mehr von Holbein und den Niederländern, denen er als Graphiker gedient hatte, inſpiriert. Doch ihre Farbe iſt individueller als die Bonnats und ihre Charakteriſtik eindringlicher. Ricard malte ſeine Porträts breit und mit ſonoren Akkorden, Gaillard auf Grund der peinlichſten Zeichnung ſpitz und fein, aber beide mit gleich reifem und kultiviertem Geſchmack.

Eine Provinz für ſich bildet Erneſt Meiſſonier (1815—1891), lange Zeit als der größte lebende Maler Frankreichs geprieſen und heute, nach dem hiſtoriſchen Geſetz der Reaktion gegen jede Übertreibung, allzu gering geachtet. Meiſſonier hat mit Menzel nicht nur das Geburtsjahr und die Neigung zu den kleinen Formaten gemein. Nicht der Zufall hat Menzel bei ſeinem Pariſer Beſuch 1867 gerade in Meiſſoniers Atelier geführt, wobei Paul Meyerheim den Dolmetſch ſpielte, und nicht zufällig zeigt Menzels einziger Berliner „Schüler", Fritz Werner, die Einflüſſe ſeines Meiſters mit denen des Franzoſen in ſich vereint. Es gibt Gebiete in Menzels und Meiſſoniers Kunſt, die ſich nahe berühren: die beiden gemeinſame Freude an dem maleriſchen Koſtüm des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, an krauſem und blitzendem Rokokowerk, an ſcharfer Beobachtung auch des Details und an zugeſpitzter Charakteriſtik (Abb. 203). Auch darin treffen ſie ſich, daß ſie beide ihre Laufbahn mit der Holzſchnittilluſtration beginnen: was für Menzel die Zeichnungen zu Kugler ſind, waren für Meiſſonier die Bildchen zu Bernardin de St. Pierres Erzählungen. Aber ſo weit ſich dieſe Holzſchnitte voneinander entfernen, ſo weit auch ihre Malerei. Seitdem Meiſſonier im Jahre 1841 — merkwürdigerweiſe auch mit einer „Schachpartie"! — ſein Probeſtück in der Farbe abgelegt hatte, entwickelte er ſich, fernab von Menzels Vielſeitigkeit und genialen Experimenten, ganz einſeitig weiter auf dem Wege des

Kabinettſtücks, auf dem er bald zu kleinen Meiſterwerken von juwelenhaftem Reiz, bald zu peinlich ſauber geſtrichelten Gleichgültigkeiten gelangte, deren virtuoſe Spitzpinſelei anſpruchsloſen Kunſtfreunden Gelegenheit gab, mit der Lupe in der Hand den Kenner zu ſpielen. Oft iſt er in ſeinen rauchenden, muſizierenden, leſenden, Karten ſpielenden, Raritäten und Kupferſtiche betrachtenden Koſtümfiguren von einer Delikateſſe, die an die beſten Niederländer dieſes Genres denken läßt, oft von einer überexakten und porzellanglatten Feinmalerei, die lediglich als Bravourleiſtung gelten kann. Am reizvollſten iſt er, wenn er die Szene aus den zierlich ausgeſtatteten Interieurs ins Freie verlegt, Reiter in farbigen Mänteln durch eine Landſchaft ſprengen oder an einem Wirtshaus Raſt machen läßt, oder zum Soldatenbilde übergeht und blitzende Uniformen zu buntem maleriſchen Spiel auf den winzigen Raum ſeiner Bildflächen zuſammendrängt. Er blieb der Miniatur- und Detailmaler, der er war, auch als er im Dienſte des dritten Napoleon die Schlachten, Märſche und Triumphe ſeines kaiſerlichen Oheims ſchilderte und ſogar den Kriegsruhm des Neffen ſelbſt in einer Serie zu feiern begann, die freilich nach dem erſten Bilde („Schlacht von Solferino") abgebrochen werden mußte. Die realiſtiſche Treue dieſer Bilder in den Einzelheiten iſt erſtaunlich und baute ſich auf ähnliche Studien von wiſſenſchaftlicher Korrektheit auf wie die hiſtoriſche Echtheit Menzels, aber über den allzu liebevoll behandelten Teilen und Teilchen verlor ſich meiſt der maleriſche Eindruck des Ganzen. Auch das berühmte Bild „1814", das Napoleon zu Pferde an der Spitze ſeiner Generale auf dem Marſche durch tauiges Schneeland zeigt (Abb. 204), leidet darunter. Der Schwerpunkt von Meiſſoniers Lebenswerk liegt in denjenigen ſeiner zierlichen und anmutigen Gruppenbildchen aus dem ancien régime, in denen die maleriſche Intimität nicht von der Exaktheit des nimmer zufriedenen, „menzelhaft fleißigen" Künſtlers (um ein hübſches Wort Theodor Fontanes zu zitieren) vergewaltigt wurde.

203. Pulcinell, von E. Meiſſonier. Radierung.
(Gazette des Beaux Arts)

Indeſſen Meiſſonier und ſeine Nebenmänner zeigen doch, daß ſelbſt die offizielle Schlachten- und Soldatenmalerei, die in Deutſchland ſeit Jahrzehnten ſo arg darniederliegt, in Frankreich ein künſtleriſches Gepräge erhielt. Pils und Bellangé, die ſchon früher genannt wurden (S. 90), namentlich aber Guillaume Régamey (1837—1875) haben den Beweis geliefert, daß hier koſtbare Aufgaben für den Maler liegen können. Sie ſtiegen von dem trockenen Regiments- oder Armeebericht zu brillanten Farbenſpielen empor und verbanden mit der Verve der Schilderung einen glänzenden Sinn für koloriſtiſche Reize. Zumal Régamey verſtand aus ſchimmernden Uniformſtücken, grauen Mänteln, roten Hoſen, blitzenden Küraſſen und Helmen, die mit den Lufttönen der Landſchaft abgeſtimmt ſind, Wirkungen von außerordentlicher Feinheit zu

Digitized by Google

204. Napoleons Rückzug 1814, von E. Meiſſonier.

205. General Prim, von H. Regnault. Paris, Louvre.

Digitized by Google

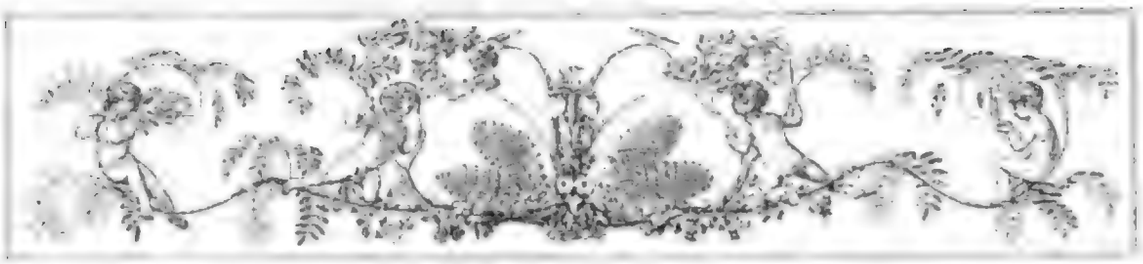
gewinnen. Selbſt ein Soldat war Henry Regnault (1843—1871), der in der Schlacht bei Buzenval dem Vaterland ſein junges Leben weihte. Mit Regnault hebt der nun immer ſtärker werdende Einfluß Spaniens an. Nicht nur, daß er im Süden ſeine Motive holte, von mauriſchen und altſpaniſchen Greueliszenen berichtete, auch die Art ſeiner temperamentvollen Malerei, deren glühender Kolorismus auf der einen Seite an Delacroix erinnert, läßt deutlich erkennen, was er daneben von Goya und Velazquez gelernt hat. Das Porträt des Generals Prim (Abb. 205) iſt der ſchönſte Beweis für Regnaults glänzende Begabung, der kein Ausreifen gegönnt ſein ſollte. Auch Théodule Ribot (1823—1891) ging von den Spaniern aus. Sein Vorbild war Ribera, deſſen dunkle Hintergründe und unheimlich grell beleuchtete Körper

206. Der barmherzige Samariter, von Th. Ribot. Paris, Luxembourg.
(Phot. von Braun & Cie.)

in Ribots „heiligem Sebaſtian“ und anderen Bildern aus zweiter Hand wiederkehren (Abb. 206). Der delikate Ton des Velazquez dagegen, vermiſcht mit niederländiſchen Erinnerungen, taucht in ſeinen appetitlichen Küchen-Stilleben und -Interieurs auf, gegen deren graue Wände oft mit famoſem Geſchmack die Geſtalt eines Kochs in weißer „Amtstracht“ geſtellt iſt. Von den Spaniern ging ebenſo Antoine Vollon (1833—1900), der Meiſter der älteren franzöſiſchen Stillebenmalerei, aus.

Doch mit ſolchen Nachempfindungen war die Wirkung des Velazquez und der Seinen auf die franzöſiſchen Maler der ſechziger Jahre nicht erſchöpft. Es war um dieſelbe Zeit, als an der Spitze einer jüngeren Generation Edouard Manet die Kunſt des großen Spaniers tiefer erkannte als dieſe Eklektiker und auf ihrer Grundlage ſeine umſtürzleriſchen Lehren begründete, die eine neue Epoche der Malerei in der Welt eröffnen ſollten.

Digitized by Google



207. Nachtigallengebüsch, Friesentwurf von Ph. O. Runge.
(Aus Westermanns Monatsheften)

4. Das Erwachen der Farbe in Deutschland.

Kein Volk hat mit den Problemen der modernen Farbenanschauung schwerer zu ringen gehabt als das deutsche. Denn keins ist von der Natur weniger mit spezifisch malerischen Instinkten bedacht worden, und die historischen Schicksale der Nation im Bunde mit einer eingeborenen Sprödigkeit gegenüber dem sinnlichen Reiz der Naturerscheinungen haben es überdies zuwege gebracht, daß die große Entwicklung, die im sechzehnten Jahrhundert bis zu Dürer, Cranach und Holbein führte, plötzlich abgebrochen wurde. Niemand wird verkennen, daß auch in der glorreichen Epoche der deutschen Renaissance der Sinn der deutschen Künstler noch mehr auf Form und Linie denn auf Farbe gerichtet war; weit stärker als in seinen Bildern offenbart sich in Dürers Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen die tiefste Kraft seines Genies. Immerhin waren wir damals auf dem rechten Wege. Aber während des siebzehnten Jahrhunderts, da die Spanier und Niederländer der Malerei die mächtigen Impulse gaben, und im achtzehnten, da sich Franzosen und Engländer, gestützt auf diese Errungenschaften und die Traditionen der Renaissance, ihre große Kunst bildeten, standen wir ohnmächtig zur Seite. Und als wir mit dem ausklingenden Rokoko wieder Anschluß an die europäische Bewegung zu gewinnen suchten, stellte sich alsbald der Klassizismus in den Weg, der in Deutschland besseren Nährboden fand als irgendwo sonst. Es war dem Kartonstil bei uns ein Leichtes, die Farbe wieder völlig zurückzudrängen, und es bedurfte außerordentlicher Anstrengungen, sie aufs neue in ihre Rechte einzusetzen.

Doch ganz war die Tüchtigkeit des Farbenhandwerks, das sich die Graff, Tischbein, Vogel, Chodowiecki und ihre Nebenmänner angeeignet hatten, nicht verloren gegangen. In aller Stille waren im Süden wie im Norden Künstler tätig, die in ehrlicher, schlichter Art, wenn auch oft eckig und ungeschickt, die solide Tradition pflegten oder gar aus bescheidenen Platzhaltern zu Vorkämpfern und Vorahnern künftiger Entwicklungen wurden, freilich ohne den Gang der deutschen Kunst alsbald beeinflussen zu können. Es war eine Unterströmung, die lange unbeachtet blieb, und erst das letzte Jahrzehnt hat zahlreichen Künstlern dieser Kreise die Anerkennung verschafft, die ihnen gebührt, hat andere, die unverdient in Vergessenheit geraten waren, aus dem Dunkel wieder hervorgezogen. Die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" der Berliner Nationalgalerie im Jahre 1906 hat dann alle diese Persönlichkeiten einmal vor der breitesten Öffentlichkeit vereinigt und damit ähnlich wie die französische Centennale der Weltausstellung von 1900 der Kunstgeschichte wertvolle Winke gegeben. Doch auch hierbei wird man wie in der Folgezeit nie vergessen dürfen, daß malerisches Sehen und farbiger Ausdruck letzten Endes Dinge sind, die der deutschen Kunst nicht von Natur im Blute liegen, daß sie die Aufgaben, die sich auf diesem Gebiet ergeben, unmittelbar und aus eigner Kraft, ohne fremde Anregungen und Wegweisungen, nicht restlos zu lösen vermag. Andere Elemente, das innere Verhältnis von Mensch und Natur, von Mensch und Kunst, von Mensch zum Menschen, von sinnlichen und seelischen Wünschen, sind bei uns stets von stärkerer und selbständigerer Zeugungskraft gewesen. So hat es sich bei vielen

unſerer Beſten immer darum gehandelt, wie ſie dies Kapital an nationaler Eigenart durch unabläſſiges Hinarbeiten auf eine höhere Reife der techniſchen Geſtaltung ertragreich machen, wie ſie zwiſchen dem, was ihnen die Natur mit auf den Weg gegeben, und dem, was ihnen von Hauſe aus zunächſt fehlte, einen Ausgleich ſchaffen könnten.

Zugleich war es von größter Wichtigkeit, im klaſſiſch-romantiſchen Zeitalter der Ideenkunſt, der Hiſtorienmalerei, der philoſophiſch-allegoriſchen Phantaſtik und Verſtiegenheit den Blick

208. Der Morgen, von Ph. O. Runge. Hamburg, Kunſthalle.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

wieder auf die Natur, auf die Gegenwart und das Leben ringsum zu richten, ſich in den Erſcheinungs- und Weſensgehalt der neuen Zeit zu verſenken. Der gleiche geſunde Wirklichkeitsſinn, der dazu trieb, die farbigen Geheimniſſe der Natur zu erforſchen, zwang das Auge zu Vorwürfen, die ſich dem Künſtler aus ſeiner Umgebung ungeſucht ergaben, am liebſten zu ganz einfachen Themen, deren gegenſtändlicher Reiz an ſich gering war, ſo daß ihre Wirkung einzig in der künſtleriſchen Verarbeitung ruhte. Der gleiche Selbſtändigkeitsdrang mußte ſtofflich wie techniſch davor bewahren, den zweifelhaften Wettkampf mit der Vergangenheit aufzunehmen, in der Erfindung wie in der linearen Kompoſition und in der maleriſchen Behandlung die alten Meiſter

209. Julius Oldach, Jugendliches Selbſtbildnis. Kreidezeichnung.

nachzuahmen oder ſich mit akademiſcher Routine zu begnügen. Mit allen Mitteln ſorgte man dafür, daß die Kunſt nicht den feſten Boden unter den Füßen verlor. Es war dieſelbe Zeit, aus der Heinrich von Kleiſts Wort ſtammt, daß „auch eine Sandfläche mit einem Berberitzenſtrauch und einer einſamen Krähe ein maleriſcher Gegenſtand ſei.“

Der deutſche Norden hat ſich, wie die jüngſten Forſchungen ergaben, an dieſen Bemühungen beſonders lebhaft beteiligt, und der Anteil, den er an der Geſchichte unſerer Kunſt in der erſten Hälfte des Jahrhunderts genommen hat, erſcheint heute dadurch weit bedeutender, als er in den älteren Kunſtgeſchichten dargeſtellt wurde. Was früher zu wenig beachtet wurde und erſt in der Jahrhundertausſtellung in vollem Umfang zutage trat, iſt der ſtarke Einfluß der däniſchen Malerei auf dieſe norddeutſche Bewegung, namentlich der Eckersberg-Schule in Kopenhagen. Chriſtoph Wilhelm Eckersberg, der in Paris den Unterricht Davids genoſſen und in Rom zum Freundeskreiſe Thorwaldſens gehört hatte, war der erſte jener modernen Skandinaven, die alle Anregungen des Auslandes begierig in ſich aufſaugen, ohne je ihre nationale Eigenart einzubüßen, und die, ſelbſt wenn ſie in der Fremde einen etwas international-europäiſchen Stil annehmen, nach Hauſe zurückgekehrt ſich ſofort wieder der heimatlichen Beſonderheit einfügen. Mit großer Energie hat Eckersberg in Kopenhagen die äußeren Einflüſſe ſeiner ſüdlichen Studienfahrten abgeſtreift und nur das zurückbehalten, was er brauchen konnte, um ſeinen echt däniſchen Bildern, Porträts, Landſchaftsausſchnitten und Szenen aus dem Volksleben, reifere künſtleriſche Ausdrucksformen zu ſichern. Er verabſchiedete die „große Kunſt“ des damaligen offiziellen Betriebes und ſetzte an ihre Stelle eine „intime Kunſt“. Damit hat er nicht nur der Malerei ſeines Volkes unberechenbare Dienſte geleiſtet, ſondern zugleich das benachbarte Deutſchland befruchtet.

Ohne den Einfluß der Kopenhagener Akademie iſt vor allem eine ſo außerordentliche Erſcheinung wie die Philipp Otto Runges (1777—1810), des lange vergeſſenen, dann wieder „ausgegrabenen“, bald übermäßig gefeierten und heute in manchen Kreiſen faſt ſchon wieder unterſchätzten Hamburger Propheten einer neuen Kunſt, nicht zu denken. Wenn Runge ſich den alten Ruhm — denn er war zur Zeit ſeiner Blüte weithin genannt — ſo raſch zurückeroberte, ſo lag dies zweifellos daran, daß er nicht nur gemalt, ſondern auch geſchrieben hat; denn bücherſchreibende, denkende Künſtler haben in Deutſchland von je beſonders gegolten. Er war mit Tieck befreundet und hat mit Goethe, der ihn ſchätzte, Briefe gewechſelt. Er hat zu der Sammlung der Brüder Grimm zwei niederdeutſche Märchen beigeſteuert, das vom Machandelboom und das vom Fiſcher un ſine Fru, hat Gedichte, eine Farbentheorie und verſchiedene Abhandlungen geſchrieben. Seine nachgelaſſenen Schriften, die ſein Bruder 1842 herausgab, füllen zwei ſtarke Bände, und über die neue Kunſt, die er ſchon begründen wollte, hat er vor hundert Jahren unbegreiflich treffende Dinge geſagt. Er erkannte bereits mit genialem Blick, wie einer ſeiner Freunde, Michael Speckter, in einem Nachruf auf Runge auseinanderſetzte, daß der Kunſt

210. Bauernhof in Meran, von Fr. Wasmann. Berlin, Privatbesitz.
(Phot. der Verlagsanstalt Bruckmann A. G., München)

unserer Zeit, trotz aller unerreichbaren Großtaten vergangener Epoche, doch eine Aufgabe noch übrig bliebe, deren Lösung das Amt des neunzehnten Jahrhunderts sei: nämlich „Licht und Farbe und bewegendes Leben" als das wichtigste malerische Problem ins Auge zu fassen. Das „als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und Tat auszusprechen", erschien ihm als sein Beruf. Dieser Theoretiker Runge, dem der Maler Runge freilich lange nicht gleichkommt, ist eine erstaunliche Figur. Er sah haarscharf, worauf es ankam. Nicht nur, daß er mit der schlichten Klarheit des Niederdeutschen erkannte, daß die Kunstbestrebungen Goethes in eine Sackgasse führen mußten: „Die Kunstausstellung in Weimar", so schrieb er einmal, „und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken" — darin stand er nicht allein; er war nur einer aus der immerhin stattlichen Schar, in deren Namen Schadow 1802 dem Olympier seinen Realisten-Fehdehandschuh hinwarf. Nein, Runge ging weiter. Er erkannte neben der fundamentalen Bedeutung des Lichtstudiums für die moderne Malerei das wichtige Aufklärungsamt der neuen Landschaftskunst, wies damals schon auf die Notwendigkeit hin, den akademischen Unterrichtsbetrieb umzugestalten und Verbindungsfäden zwischen Kunst und Handwerk zu knüpfen. Allerdings reichte Runges Kraft nicht aus, für alles das, was er verlangte, nun auch mustergültige Beispiele zu schaffen. An der symbolischen Mystik seiner romantischen Grübeleien, wie dem Zyklus seiner allegorischen Kompositionen der „Tageszeiten" (Abb. 208), die auf Runges Zeitgenossen den tiefsten Eindruck machten, bewundern wir Heutigen wohl noch die freie Form des Ornaments, das aus intimstem und zärtlichstem Naturstudium zu einer unkonventionellen Stilisierung vorzudringen wußte (Abb. 207) und den dekorativen Stil der romantischen Epoche auf Jahrzehnte hinaus beeinflußte; aber ihre harten und süßlichen Farben weisen auf malerische Mängel, die sich auch sonst bei ihm bemerkbar machen. Doch daneben hat Runge unter seinen Studien, Einzelporträts und Gruppenbildnissen Arbeiten hinterlassen, die in Farbe und Ausdruck zum Stärksten gehören, was jene Jahrzehnte hervorgebracht haben, und in seinem berühmten Bilde der Hülsenbeckschen Kinder in der Hamburger Kunsthalle strahlt auf einmal helle Sonne

Digitized by Google

über die Figuren der Kleinen und die ſchön als Hintergrund behandelte blühende Landſchaft, daß alles Braun und Schwarz verſchwindet, daß auch die Schatten ihre ſchweren Dunkelheiten verlieren und in den zarteſten Reflexen ſchimmern. Hier ſteigt eine Vorahnung des Pleinair auf, die in der damaligen Zeit ganz allein ſteht, freilich auch in Runges Lebenswerk kein Seitenſtück hat.

Bei Runge wie bei ſeinem Hamburger Landsmann Julius Oldach (1804—1830) dürfen wir nicht vergeſſen, daß wir von dieſen Frühverſtorbenen nur Jugendwerke beſitzen, die einen endgültigen Schluß auf den Umfang ihres Talents nicht zulaſſen. Von Oldach ſind es wiederum die Bildniſſe, die uns in ihrer treuen und liebevollen Charakteriſtik beſonders intereſſieren (Abb. 209). Kommt er Runge in der pſychologiſchen Vertiefung nicht gleich, ſo übertrifft er ihn dafür in der Beherrſchung der Farbe. Intereſſant iſt, wie ſchlicht und naturwahr bei Oldach und den übrigen Hamburger „Primitiven" jener Zeit, die Lichtwarks raſtloſer Eifer an den Tag gezogen hat, die Arbeiten ſind, ſolange ſie in der Heimat blieben. War es gleich um den Kunſtboden, der ſich ihnen hier bot, nicht zum beſten beſtellt, ſo fehlten doch die nivellierenden, verflachenden und zur Routine drängenden Einflüſſe der Schulen und Akademien. Faſt alle dieſe Künſtler verlieren den Reiz ihrer Urſprünglichkeit, ſobald ſie auf die Wanderſchaft gehen. Oldach kam nur bis München, wo er in den Kreis des Cornelius geriet. Andere gelangten bis Rom, um dort Anſchluß an die Nazarener zu finden, deren präraffaelitiſche Innigkeit ſich mit ihrer einfachen Empfindung wohl vertrug. Aber das beſte, was ſie uns hinterlaſſen haben, ſtammt doch überall aus der vorrömiſchen Zeit. So iſt es bei Emil Janſſen (1807—1845), von deſſen Begabung einige vortreffliche Studien zeugen, ſo bei Erwin Spedter (1806—1835), der wiederum im Porträt intereſſiert, ſo bei der bedeutendſten Perſönlichkeit dieſer Gruppe: Friedrich Wasmann (1805—1886), der gleichfalls im Bildnis trotz mancher Härten, ja oft eben dank der ſubtilen Herbheit ſeiner Linien, als ein Menſchenſchilderer von ungewöhnlicher Feinheit erſcheint und in ſeinen Landſchaften einen Pinſelſtrich von einer Breite und Freiheit zeigt, wie ihn kaum ein anderer Deutſcher damals beſaß (Abb. 210). Auch ſonſt finden ſich in Hamburg zu jener Zeit bedeutungsvolle Anſätze der Landſchaftsmalerei, die wiederum zum Teil auf däniſche Einflüſſe zurückgehen. In Kopenhagen hatte Chriſtoph Suhr (1771—1842) gelernt, deſſen Schüler Oldach war, ebenſo ſpäter Chriſtian Morgenſtern (1805—1867), und bei beiden Künſtlern finden wir den deutlich erkennbaren Abglanz dieſer Studienzeit in der unbefangenen friſchen Art, wie ſie abſeits von der deutſch-akademiſchen Konvention den intimen Luft- und Lichtſtimmungen der norddeutſchen Flachlandſchaft und der ſüdlichen Gebirgsſzenerien nachgehen. Ohne Vergleiche zu wagen, darf man doch ausſprechen, daß eine entfernte Verwandtſchaft die Bemühungen dieſer wackern Künſtler mit den gleichzeitigen Großtaten von Barbizon verbindet. Während Morgenſtern die neuen Keime bald nach München verpflanzte, blieben die direkten und indirekten Kopenhagener Anregungen in Hamburg weiter wirkſam. Von ihnen profitierte auch Hermann Kauffmann (1808—1889), der namentlich in ſeiner Frühzeit, bevor er in München ſeine Eigenheit mehr und mehr verlor, in Landſchaften aus dem nördlichen und ſüdlichen Deutſchland, in zwanglos komponierten Szenen aus den Leben der Bauern, Landleute, Gebirgs- und Küſtenbewohner als Maler und mehr noch als Zeichner eine außergewöhnliche Kraft ungeſuchten realiſtiſchen Ausdrucks betätigte. Ähnliche Nachwirkungen laſſen ſich bei den drei Brüdern Gensler feſtſtellen, die mit Kauffmann zu den angenehmſten Vertretern der noch nicht ins Süßliche und Kindiſche verflachten Genremalerei zählen (Günther, 1803—1884, Abb. 211; Jakob, 1808—1845; Martin, 1811—1881). Auch Otto Spedter (ſ. oben S. 115), Erwins Bruder, deſſen Illuſtrationszeichnungen an Ludwig Richters treuherzig-ſchlichte Art erinnern, gehört zu dieſem Kreiſe. Seine Bilder zu Heys Fabelbuch ſind bis heute volkstümlich geblieben.

J. H. Sander. Herm. Saltau. C. J. Milde. Herm. Kauffmann. Rudolf Hordorf
Georg Haſelich. Günther Gensler. Jakob Gensler.
Otto Speckter. Franz Hegiche. Martin Gensler.

211. Die Mitglieder des Hamburger Künſtlervereins 1840, von G. Gensler. Hamburg, Kunſthalle.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

Auch in Dresden haben die däniſchen Einflüſſe entſcheidend gewirkt. Wie Runge, iſt ſein wenig älterer pommerſcher Landsmann Caspar David Friedrich (1774—1840) auf ſeinen Studienfahrten erſt nach Kopenhagen und dann in die ſächſiſche Hauptſtadt gelangt, wo Friedrich ſeßhaft blieb, während Runge ſich nach Hamburg wandte. Das Ziel iſt hier wie dort das gleiche: die Ergründung des modernen Licht- und Luftproblems, das von dieſen Männern zuerſt in Deutſchland mit voller Klarheit erkannt wird. Doch was Runge nur von fern erſehnte, ward bei Friedrich faſt ſchon zur Tat. Die lyriſch-romantiſche Stimmung, die den Ruhm des Dresdener Meiſters begründete, ehe er in eine heute kaum mehr begreifliche Vergeſſenheit geriet, iſt tatſächlich ganz in farbigen Ausdruck umgegoſſen. Mit der bewußten Subjektivität eines Poeten übte er an den ſchlichteſten Motiven ſeine maleriſche Phantaſie, aber ſtets wächſt das Poetiſche zwanglos aus der Farbe ſelbſt heraus, aus den für Friedrich charakteriſtiſchen Akkorden von zartem Gelb, hell roſa und violetten Tönen und einem Grün, wie es in jenen Zeiten der Braunmalerei ſo ſaftig, friſch und lebensvoll kein anderer Deutſcher auf der Palette hatte. Das Lichter- und Wolkenſpiel des Himmels, der ſich weit und groß als lichte Glocke über Friedrichs Bildern wölbt, iſt in jedem Zug ſtudiert und ergründet und dann andachtsvoll als farbiger Spiegel menſchlichen Empfindens hingemalt. Hinzu kommt als Hauptmoment des Eindrucks die Raumilluſion, der landſchaftliche Fernblick über die Ebene. Es iſt wohlerwogene Abſicht, wenn er auf welligem Felde und Hügelgelände Schatten- und Lichtpartien wechſeln läßt, bis hinten zu den

kleinen Türmen einer Stadt, wenn er den Blick über Bergrücken und Gipfel führt, wenn er Silhouetten menſchlicher Geſtalten, am liebſten nach hinten gewandt, vor die ſtille oder brauſende Fläche des Meeres ſetzt und das alles in den Duft ſeiner holden, leuchtenden Farben badet, deren Reiz gerade durch die etwas dünne, ſchüchterne Pinſelführung noch geſteigert wird (Tafel X). Es war ein Jubel im ganzen kunſtfreundlichen Deutſchland, als dieſe Bilder wieder ans Tageslicht gezogen wurden, von denen die Wunder wechſelnder Beleuchtung, der zage Schimmer des Frühlings, der Dunſt des ſommerlichen Morgennebels, der feuchte Glanz der Wieſen, die zarten Reflexe des Sonnenuntergangs grüßen.

Neben Friedrich ſtand der Norweger Johann Chriſtian Klauſen Dahl (1788 bis 1857), der gleichfalls in Kopenhagen ſtudiert hatte, dann aber als Profeſſor in Dresden ganz

212. Helleſoſſen, von Joh. Chr. Kl. Dahl. Chriſtiania, Nationalgalerie.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

zum Deutſchen wurde und hier einen geſunden Realismus der Landſchaft predigte, der, kräftiger und derber als die romantiſche Träumerei Friedrichs, einen bedeutenden Einfluß auf das jüngere Geſchlecht gewann (Abb. 212). Unter ſeinen Schülern ragt ſein Landsmann Thomas Fearnley (1802—1842) hervor, der ſeine erſte Ausbildung in Dänemark und in ſeiner norwegiſchen Heimat genoſſen hatte, ſich ſpäter mit friſchem Malerblut in allen Ländern Europas tummelte, aber doch dem Dresdener Kreiſe zuzurechnen iſt. Während Dahls Wirkſamkeit niemals ganz vergeſſen war, Friedrich wenigſtens zu ſeinen Lebzeiten verehrt und bewundert wurde, hat die Jahrhundertausſtellung zwei Künſtler der ſächſiſchen Hauptſtadt, an denen die ältere Kunſtgeſchichte achtlos vorübergegangen war, als völlig neue Entdeckungen vorgeführt: Georg Friedrich Kerſting (1783—1847), der, wiederum ein Schüler der Kopenhagener Akademie, offenbar von däniſchen Vorbildern her zu einer Interieurmalerei von hohem Reiz der leuchtend zarten Farben und der heimlichen Stimmung gelangte (wie ſie auch Friedrich gelegentlich, aber nicht mit ſolcher maleriſchen Reife, betrieb), und Ferdinand von Rayski (1806—1890),

Digitized by Google

[illegible] Abt. XI. Tafel [illegible] Nationalgalerie

[illegible] der Landschaft predigte, der, [illegible] einen bedeutenden Einfluß auf das jüngere [illegible] Unter seinen Schülern ragt sein Landsmann Thomas [illegible] hervor, der seine erste Ausbildung in Dänemark und in seiner Heimat hatte, [illegible] Vater mit frischem Malerblut in allen Landern Europas [illegible] Während Dahls Wirksamkeit in Dresden [illegible], Friedrich weniger in seinen Schülern verehrt und bewundert wurde, [illegible] Schüler der sächsischen Hauptstadt, an denen die alte [illegible] war, als völlig neue Entdeckungen vorgeführt: Georg [illegible] 1817 [illegible], wiederum ein Schüler der Kopenhagener Akademie [illegible] schilderte [illegible] Interieurmalerei von hohem Reiz der leuchtend [illegible] Stimmung, [illegible] wie auch Friedrich gelegentlich, [illegible] Meere, betrieb, und Ferdinand von Rayski (1806–1890

Digitized by Google

Digitized by Google

der mit einigen Porträts von großer Schönheit der koloriſtiſchen Harmonie in Erſtaunen ſetzte. Lehrreich für die Anſchauungen dieſer Dresdener Gruppe, namentlich ſoweit ſie ſich auf die Landſchaft beziehen, ſind die Kunſtbriefe des Arztes und Naturforſchers Karl Guſtav Carus (1789—1869), der auch als Maler tätig war, ohne dabei über einen angenehmen Dilettantismus hinauszukommen.

Zu neuer Bedeutung haben die Forſchungen der jüngſten Zeit vor allem der Wiener Schule jener Jahre verholfen. Nach Friedrich Heinrich Füger (1751—1818), dem einflußreichen Hauptvertreter des Klaſſizismus in Öſterreich, der aber in ſeinen köſtlichen Miniaturporträts (Abb. 213) das feinſte Gefühl für Wirklichkeit und Farbe offenbarte, nach Joh. Peter Krafft (1780—1856), der von akademiſchen Hiſtorienbildern den Übergang zu einem friſchen Realismus bürgerlichen Gepräges fand, den beiden Porträtiſten Johann Baptiſt von Lampi (der Vater: 1751—1830; der Sohn: 1775—1837), die ſich in ihrer weitberühmten Bildnismalerei von den großen Engländern der Zeit zu einem gediegenen und geſchmackvollen Farbenhandwerk führen ließen, und dem Bildnismaler Moritz Daffinger (1790 bis 1849), einem Schüler Fügers, iſt dabei namentlich das Haupt der nächſten Generation: Ferdinand Waldmüller (1793—1865), wieder zu Ehren gekommen. Während die Zeitgenoſſen Waldmüller in erſter Linie als liebenswürdigen Genrekünſtler feierten, erſcheint er heute als einer der Vorläufer des Pleinairismus, der mit einer in der Pinſelführung feinen, aber in der Beherrſchung der Farbenmaſſen doch breiten Malerei ſchimmernd-helles Sonnenlicht als Gegengewicht bläulicher Schatten über ſeine Gruppen von Kindern und Bauern im Freien und ſeine noch reizvolleren Wienerwald- und Praterlandſchaften ſtrömen ließ (Abb. 214). Im Gegenſatz zu den herberen und zurückhaltenderen Norddeutſchen hat Waldmüller wie ſeine öſterreichiſchen Nebenmänner eine naive Freude an der ſinnlichen Pracht leuchtender Farben, eine Neigung, die ihn allerdings in ſeinen Figurenbildern oft zu einer etwas unruhigen und harten Buntheit führte, ſo daß er ſich von einer wirklichen Löſung des Freilichtproblems dann doch wieder entfernte. In den Interieurbildern hatte Waldmüller nicht mit ſolchen Gefahren zu kämpfen; hier hat er darum oft noch Vollkommneres geſchaffen, in den mit außerordentlichem Geſchmack koloriſtiſch abgeſtimmten, reizenden Schilderungen aus den Häuſern des Wiener Vormärz und hauptſächlich in ſeinen koſtbaren kleinen Porträts, unvergleichlichen Kabinettſtückchen, die liebevollſte Behandlung des Details mit reifer Toneinheit und weiſer Unterordnung der Nebenzüge unter den beſeelten Ausdruck des Geſichts vereinen (Abb. 215). Von den andern Wienern der dreißiger und vierziger Jahre erreicht keiner Waldmüller an Charme und maleriſcher Feinheit, aber ſich teilen mit ihm in Genre und Porträt den liebenswürdigen Vortrag, den entwickelten Farbenſinn und den Inſtinkt einer guten künſt-

213. Friedrich Karl Joſef von Erthal, Kurfürſt von Mainz. Elfenbeinminiatur von Fr. H. Füger.

leriſchen Stadtkultur: Joſeph Danhauſer (1805—1845), der von Wilkie angeregte, aber in der Diskretion des Vortrags und dem oft überraſchenden Silberton ſeiner Farben dem Engländer überlegene Wiener Sittenmaler der Raimundzeit; Friedrich von Amerling (1803—1887), der ſich bei Lawrence in London und bei Horace Vernet in Paris zu einem geſchickten Porträtmaler herangebildet hatte; Friedrich Gauermann (1807—1862), der ſich im Tierſtück hervortat; die Landſchafter Franz Steinfeld (1787—1868), Joſef Höger (1801—1877) und Joſef Holzer (1824—1876); Peter Fendi (1796—1842), der Lehrmeiſter der jüngeren Genremaler, der ſeinen oft ausgezeichnet gemalten Darſtellungen

214. Praterlandſchaft, von Ferd. Waldmüller. Berlin, Nat.-Gal.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

aus dem öſterreichiſchen Volksleben gern eine ſentimentale oder auch liebenswürdig-humorvolle ſoziale Note beimiſchte, Franz Eybl (1806—1880), deſſen Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben in ihrem ſauberen Behagen entzücken, und der in blühender Jugend verſtorbene Schüler Fendis Karl Schindler (1822—1842), deſſen hübſche Soldatenbildchen ſich durch einen Zug von wieneriſcher Gemütlichkeit, aber auch durch eine größere Breite des farbigen Vortrags von der ſachlicheren Militärmalerei der Münchener und Berliner unterſcheiden.

In München und Berlin waren es gerade dieſe Soldatenſchilderungen, an denen ſich im Beginn des Jahrhunderts der realiſtiſche Sinn und das alte Malerhandwerk übten, um ſich auch unter der Diktatur des Cornelius in der Stille ihre Rechte zu wahren. Der Münchner Albrecht Adam (1786—1862) gilt als der Begründer dieſer weit verbreiteten Pferde- und Schlachtenmalerei, ein ehrlicher, wenn auch etwas nüchterner Beobachter. Neben ihm wirkte Peter

Heß (1792—1871) und ſpäter ſein Sohn Franz Adam (1815—1886), der ſelbſt wieder eine Reihe von Schülern heranbildete. Alle dieſe Männer ſtanden im bewegten Leben ihrer Zeit. Sie machten Feldzüge mit, tummelten ſich in Kaſernen und auf Exerzierplätzen umher, verſtanden ſehr wohl ein Pferd zu beſteigen, kurz ſie wurden ſelbſt halbwegs zu Soldaten und kannten das Weſen der Menſchen, die ſie in ihren Bildern feſthielten. So kam viel Friſche und

215. F. G. Waldmüller: Selbſtbildnis. Wien, Kaiſerl. Gemäldegalerie.

Anſchauung in ihre Gemälde, wenngleich die Malerei oft trocken und ſpitz war. Mit militäriſchen Szenen trat auch Wilhelm von Kobell (1766—1855) hervor, der aber über die altholländiſche Farbenanſchauung, in dem dieſer Münchener Kreis ſonſt vielfach befangen war, zu ſelbſtändigem Erfaſſen atmoſphäriſcher Erſcheinungen vordrang. In ſeinen Schlachtenbildern, wie der Belagerung von Koſel oder dem Treffen bei Bar ſur Aube, hat er die oft etwas hölzernen Soldatenfiguren in Landſchaften hineingeſetzt, die ganz erfüllt ſind von wehender Luft und einem mannigfaltigen, ſorgſam ſtudierten Lichterſpiel. Man denkt an Friedrich bei dieſer Weit-

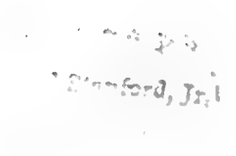
räumigkeit und dieser Behandlung der rein malerischen Probleme, die Kobells Bilder über die konventionelle Schlachtenmalerei der späteren Zeit hoch hinausheben. Auch sonst hat sich dieser ausgezeichnete Künstler der Landschaft angenommen und sich auch hier, etwa in dem reizenden, mit naivem Wirklichkeitssinn gemalten Bilde des ersten Münchner Pferderennens von 1810, ganz auf eigene Füße gestellt. Nur in den Tierbildern seiner Frühzeit spürt man noch den niederländischen Einfluß, an dem ein Düsseldorfer Studienaufenthalt seinen Anteil hatte. Im Jahre 1830 kam dann Christian Morgenstern (s. o. S. 190) aus Hamburg nach München,

216. An einer Amsterdamer Gracht, von Andreas Achenbach. Dresden, Gemäldegalerie.
(Phot. A. Tamme)

um die dänisch-norddeutschen Keime der Stimmungslandschaft dorthin zu verpflanzen, die bald von anderer Seite her neu befruchtet werden sollten.

Wie Morgenstern in München und Dahl in Dresden, war in Düsseldorf Louis Gurlitt (1812—1897) der Träger der Kopenhagener Anregungen. Er brachte eine ganze nordische Kolonie mit sich, die in der rheinischen Kunststadt festen Fuß faßte und auf eine Landschaftsmalerei in engstem Anschluß an ein vertieftes Naturstudium hinarbeitete. Gurlitts schlichte, unkomponierte Ausschnitte, deren farbige Behandlung im allgemeinen einfach war, sich aber oft zu großer Feinheit durchrang, machten Aufsehen, und auf seinen Schultern erhob sich der Düsseldorfer Künstler, dessen temperamentvolles Auftreten damals als eine Befreiung von der klassizistisch-romantischen Schablone empfunden wurde: Andreas Achenbach (1815—1910). Man hat in den letzten Jahrzehnten vor den späteren Werken Achenbachs, in denen er sich mit stark äußerlicher Routine immer selbst wiederholte, vielfach vergessen, was die deutsche Landschaft ihm in seiner Jugend

Robert Walker
A Scene from Ivanhoe, 1820



Digitized by Google

zu verdanken hatte, als er mit einer im Kreise der Schadowschule unbekannten Entschlossenheit der Natur zu Leibe ging. Den Studienfahrten ins benachbarte Holland, wo er sich den warmen Ton und die Kompositionsgesetze der Ruysdael und Everdingen aneignete (Abb. 216), ließ er bald Reisen in die nordischen Länder folgen, deren Gebirgs- und Küstengegenden er für die deutsche Malerei eroberte. Sein Hauptstoffgebiet aber war die Nordsee, deren Herrlichkeit er ungefähr gleichzeitig mit Heine entdeckte. Achenbach liebte das Dramatische und Pathetische, die großartigen und gewaltigen Schauspiele der Natur, wenn die Wassermassen des Meeres in ungeheuren Wogengebirgen auf und niederschwanken, die sich schäumend überschlagen, mit aufspritzendem Gischt an Pfählen und Planken rütteln, riesige Schiffe wie Nußschalen hin und her werfen, während der Mond aus zerrissenem Gewölk herabblickt oder wenn in felsiger Schlucht

217. Am Golf von Neapel, von Oswald Achenbach.

der Waldbach als tobender Fall zwischen rauschenden Bäumen über die Steine stürzt, die ihm im Wege liegen, — aber es war doch lebendigste Anschauung, die ihm dabei die Hand führte. Auch friedlichere Bilder erschienen in jener Frühzeit, Szenen aus niederrheinischen und holländischen Dörfern, mit einer realistischen Kraft und einer farbigen Energie gemalt, die völlig ungewohnt berührte (Tafel XI). Es ist bezeichnend für Achenbach und die ganze Generation, die ihm folgte, daß seine Reisen nach Italien, deren erste er verhältnismäßig spät unternahm, erst 1843, nach seinem damals viel besprochenen Übertritt zum Katholizismus, in seiner Produktion so gut wie keine Spuren hinterlassen haben. So hatten sich die Zeiten geändert. Die italienische Landschaft mit ihren großen Konturen und ihrer klaren Luft, in der sich alle Dinge wie in sorgsam gezeichneten Linien abhoben, war den Stilisten gerade recht. Die malerischen Realisten, die jetzt einsetzten, blieben entweder in der Heimat, in deren bescheidene Reize sie sich versenkten, oder sie wandten sich nach Norden und Westen, wo die feuchtere Luft die Konturen löste und die Lokalfarben nuancierte, und wo ein gedämpftes Licht dem vorab koloristisch empfindenden Künstler reichere Probleme stellte. Zogen sie dennoch über die Alpen, so war es nicht mehr das klassische

Digitized by Google

218. Grotta ferrata, von M. Rohden. Berlin, Privatbeſitz.
(Ein Jahrhundert deutſcher Kunſt)

219. Prinz Wilhelm und der Maler Krüger,
von Fr. Krüger. Berlin, Nat.-Gal.

Land, das ſie aufſuchten, ſondern die Buntheit des modernen Italien und die blendenden Lichtkontraſte des ſonnigeren Südens, die Andreas' Bruder Oswald Achenbach (1827—1905) in zahlloſen Bildern vom Golf von Neapel (Abb. 217), von Rom und der Campagna und tauſend anderen Stätten romantiſcher Schönheit feierte.

Ähnlich hatte ſchon um die Jahrhundertwende der Kaſſeler Martin Rohden (1778—1868) die italieniſche Landſchaft aufgefaßt, in Bildern, die in der Zartheit ihrer Licht- und Luftmalerei ein durchaus modernes Empfinden gerade an ſolchen Motiven übten, an denen ſich zu gleicher Zeit der klaſſiziſtiſche Stil bildete (Abb. 218). Die römiſche Campagna und die Waſſerfälle von Tivoli erſcheinen bei Rohden in weiche, ſchimmernde Farben gebadet; man fühlt: es iſt die gleiche Tendenz, die den in der Heimat gebliebenen Vorahnern der kommenden Entwicklung vorſchwebte. Denn allenthalben meldeten ſich in jener Zeit dieſe ſchlichten, nur auf treue Wirklichkeitsbeobachtung und eine intime maleriſche Erfaſſung der Natur bedachten Talente zum Worte, die abſeits von den Akademien ihr Heil verſuchten. Die retroſpektiven Veranſtaltungen der letzten Jahre und ihr Höhepunkt, die Jahrhundertausſtellung, zogen aus allen Gegenden Deutſchlands Zeugniſſe dafür aus dem Dunkel, und man darf mit Sicherheit darauf rechnen, daß die jetzt erſt wahrhaft in Fluß geratene Einzelforſchung noch manche weitere Überraſchung an den Tag bringen wird. Arbeiten wie die unbefangenen, fein empfundenen Naturſtudien des Heſſen Georg Wilhelm Iſſel (1785—1870), der in Konſtanz, Freiburg und Heidelberg tätig war, allerdings auch in Paris gelernt hatte, oder die ganz ohne Anlehnung an irgendwelche Schulvorſchriften reſolut gemalte Anſicht von Partenkirchen aus dem Jahre 1794 von dem Schweizer Johann Jakob Bidermann (1763 bis 1830), einem Graff-Schüler, der ſich vor

der Natur völlig auf ſeinen geſunden Sinn verließ, liefern mit zahlreichen ähnlichen Erſcheinungen einen Beweis für das treffliche Niveau der großen Unterſtrömung, in der ſich die Quellen der ausklingenden Rokokozeit geſammelt hatten.

Eine wichtige Rolle ſpielte ſchließlich dabei auch Berlin. Ja, wir erkennen heute, daß die preußiſche Hauptſtadt in der erſten Hälfte des Jahrhunderts an Zahl und Bedeutung der vorwärts weiſenden Talente allen andern deutſchen Kunſtzentren überlegen war. Hier war der ſtärkſte Hort der Wirklichkeitskunſt, die ſich zu der klaſſiziſtiſchen Strömung in Gegenſatz ſtellte, und nicht umſonſt war es gerade Berlin, das Goethes Unwillen erregte, als er 1800 in den „Propyläen" eine raſche Überſicht über den Stand der Kunſtleiſtungen in Deutſchland gab. An der Spree, wo der „Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hauſe" ſei, ſchien ſich ihm der „proſaiſche Zeitgeiſt", den er bekämpfen wollte, am deutlichſten zu offenbaren: „Poeſie wird durch Geſchichte, Charakter und Ideal durch Porträt, ſymboliſche Behandlung durch Allegorie, Landſchaft durch Ausſicht, das Allgemein-Menſchliche durchs Vaterländiſche verdrängt." Es wurde ſchon oben auf den Aufſatz hingewieſen, in dem Gottfried Schadow dem Dichter im Namen der realiſtiſchen Naturanſchauung, des „charakteriſtiſchen Kunſtſinns" und einer aus dem goldnen Boden ſolider techniſcher Bildung erwachſenen Malerei und Plaſtik antwortete. Er wies dabei auf Chodowiecki, den treuen und ſchlichten Schilderer des friedericianiſchen Berlin, und er hätte auch auf ſeine eigene Tätigkeit hinweiſen können, die aus ernſtem Studium der natürlichen Form zu ſo hohen Leiſtungen emporgeſtiegen war, nicht allein auf ſeine Skulpturen, ſondern nicht minder auf ſeine köſtlichen Zeichnungen (Abb. 220). Als Zeichner blieb Schadow auch noch tätig, nachdem er ſeine Bildhauerwerkſtatt in den zwanziger Jahren, dem jüngeren Rauch neidlos das Feld überlaſſend, geſchloſſen hatte, und in den impreſſioniſtiſchen Niederſchriften dieſer feinen und liebenswürdigen Blätter bewies er aufs ſchönſte, welche Höhe und Eigenart künſtleriſchen Ausdrucks ſich aus redlicher Hingabe an die Welt der Wirklichkeit gewinnen ließ. Schadow fühlte ſich ganz bewußt als ein Menſch der Gegenwart, dem die Sehnſucht nach fremden Stilwelten fern lag, als ein Bindeglied zwiſchen der Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts und dem Realismus der Zukunft, deſſen Notwendigkeit er erkannte. Er blieb bis zu ſeinem Tode im Jahre 1850 das Orakel der jüngeren Berliner Generation, die an ſeiner bloßen Exiſtenz eine Stütze fand.

220. Porträt, von Gottfr. Schadow. Aquarellierte Zeichnung.

Was Chodowiecki angebahnt hatte, ſetzte mit größeren Mitteln Franz Krüger (1797 bis 1857) fort, ein glänzender Vertreter typiſcher Preußenkunſt. Als ein Pferde-, Soldaten- und Parademaler iſt Krüger vor allem berühmt geworden, und in der Tat vereinigen nament-

Digitized by Google

lich ſeine großen Paradebilder aus Berlin und Potsdam von 1829 und 1840, die nach dem Petersburger Winterpalais kamen, weil Zar Nikolaus I. im Mittelpunkt der militäriſchen Schauſpiele ſteht, alle Eigenſchaften dieſes außerordentlichen Künſtlers: ſeine unbedingte Treue in der Schilderung eines erlebten Vorgangs, ſeine erſtaunliche Fähigkeit, ſchärfſte Einzelcharakteriſtik mit Tonſchönheit und maleriſcher Geſamtwirkung zu verbinden, die Leichtigkeit, mit der er die Maſſen der Uniformen reizvoll zuſammenfaßte, das Gedränge der Zuſchauer, in dem ſich alle bekannten Perſönlichkeiten des damaligen Berlin eingefunden haben, lebendig gliederte, und die Feinheit, mit der er die Architekturen in den Dunſt leicht bewölkter Tage hüllte. Auch auf den Wiederholungen dieſer Gemälde für das Berliner Schloß, denen manches von der Friſche der erſten Faſſungen fehlt, und auf anderen Repräſentationsbildern, wie der figurenreichen Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. im Luſtgarten, bewundern wir die Sicherheit, mit der Krüger ſolche ſchwierigen, im Grunde maleriſch undankbaren Aufgaben bewältigt hat, und die Nobleſſe der Ausführung, die bei minutiöſer Berückſichtigung jedes Details doch mit einer breiten und eleganten Pinſelführung operiert. Dieſe Vorzüge treten noch imponierender bei Krügers Bildniſſen und Reiterſzenen hervor (Abb. 219), die oft in einem delikat behandelten landſchaftlichen Rahmen erſcheinen, und denen ſich eine kaum überſehbare Zahl meiſterhafter Porträtzeichnungen anſchließt, einer der ſchönſten Schätze der Nationalgalerie.

221. Innenhof im Berliner Schloß, von Ed. Gärtner.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

Neben Krüger ſteht zunächſt eine ganze Gruppe tüchtiger Berliner Architekturmaler, die mit geſundem realiſtiſchen Sinn vom Ausſehen der Stadt erzählen und dabei zu ſehr reizvollen Löſungen kommen. Selbſt Johann Erdmann Hummel (1769—1852), der noch einem

älteren Geſchlecht angehört, weiß ſein Biedermeierepos von der großen Granitſchale vor dem neuen Schinkelſchen Muſeum bei aller trocknen Sachlichkeit doch auch mit maleriſcher Feinheit auszuſtatten. Aber Eduard Gärtner (1801—1877), der Bedeutendſte dieſes Kreiſes, der auch in Paris geweſen war und dort viel gelernt hatte, ſtellt ſich mit ſeinen Anſichten vom Berliner Schloß (Abb. 221) und anderen intereſſanten Stadtpartien, namentlich durch die wirkungsvolle Kontraſtierung heller und dunkler Flächen, unmittelbar neben Canaletto, ja er entwickelt ſich in der freien Behandlung der Luft- und Lichtwerte über ihn hinaus zu einer durchaus modernen Auffaſſung. Für eine ſolide und unkonventionelle Porträtkunſt ſorgten daneben Karl Begas (Abb. 53), der Ahnherr der bekannten Berliner Künſtlerfamilie, und Karl Wilhelm Wach, die beide in Paris, bei David und Gros, ſtudiert hatten — ſie wurden ſchon früher (S. 49) erwähnt —, ſowie Eduard Magnus (1799 bis 1872), der in ähnlicher Art arbeitete. Man muß ſich immer vor Augen halten, wie weit dieſe Reiſen der Deutſchen nach Paris zurückreichen, um die Ungerechtigkeit zu erkennen, die darin liegt, wenn gegen moderne Künſtler, die franzöſiſchen Vorbildern folgen, der Vorwurf einer früher unerhörten Ausländerei erhoben wird. Während des ganzen Jahrhunderts hat die Mehrzahl derjenigen Perſönlichkeiten, denen es vor allem um eine Verfeinerung des handwerklichen Könnens und der Farbe als der Grundlage ihres Metiers zu tun war, von der vorgeſchrittenen Technik Frankreichs, gelegentlich auch Englands, direkt oder indirekt zu profitieren geſucht. Auch Frankreich, darauf wurde oben ſchon hingewieſen, hat ſeine große Kunſt erſt unter dem Einfluß der Fremde herangebildet, ohne Spanien, Holland und Italien iſt ſeine klaſſiſche Malerei nicht denkbar, und es hat auch während des neunzehnten Jahrhunderts Anregungen von außerhalb niemals verſchmäht. Nicht auf ein enges nationales Abſchließen kommt es an, ſondern auf ein ſelbſtändiges Verarbeiten der über die ſtaatlichen Grenzen hereingeholten Lehren des Auslandes, und die Fähigkeit hierzu wiederum iſt lediglich die Frucht einer künſtleriſchen Volkskraft, die ſich nicht aus der Erde ſtampfen, ſondern nur durch unabläſſige Pflege und Verfeinerung der vorhandenen Keime mit allen Kulturmitteln organiſch und langſam heranbilden läßt.

222. Schlucht bei Amalfi, von Karl Blechen. Berlin, Nat.-Gal.

Digitized by Google

Der Genremaler des Berliner Kreiſes, Eduard Meyerheim, wurde ebenfalls bereits genannt (S. 55). Doch zu gleicher Zeit mit allen dieſen Männern, über deren Lebensarbeit ein Stern der Ruhe und Sicherheit geſchwebt zu haben ſcheint, wirkt in Berlin Karl Blechen (1798—1840), eine problematiſche Natur, der ähnlich wie Runge und Friedrich das Geheimnis der modernen Malerei aufgegangen war, und die mit ſtürmiſchem Elan den Erſcheinungen des Lichts zu Leibe ging. Wenn Blechen in dieſem Ringen nicht zu einem vollen Sieg gelangte, ſo bietet er damit nur eine Parallele zu allen ſeinen deutſchen Mitſtrebenden in jener Zeit; es fehlte wohl der Kunſtboden bei uns, um ſolche Blüten zur letzten Entfaltung gelangen zu laſſen. Die Anſätze bei Blechen ſind großartig. In ſeinen Bildern von der märkiſchen Landſchaft mit den Nadelbäumen der Havelſeen, deren ernſte Schönheit er ſchon entdeckte, mit den Fernſichten auf die Türme einer Kirche oder auf einen Fabrikſchornſtein, deſſen bläulichen Rauch er aufmerkſam ſtudierte, in ſeinen Blicken über Häuſer und Gärten, die er vor und neben Menzel malte, in ſeiner ſubtilen Beobachtung heller Schatten, für die er in den dreißiger Jahren in ſeinem Palmenhauſe auf der Pfaueninſel einen erſtaunlichen Beweis lieferte, in ſeinen Darſtellungen eigentümlicher Lichtphänomene, wie dem Bilde des einſchlagenden Blitzes, iſt er ohne Vorbild in Berlin. Am packendſten vielleicht wirkt die Originalität der Farbenanſchauung Blechens in ſeinen italieniſchen Bildern, in denen er, über die intereſſanten Neuerungen Martin Rohdens und noch mehr über die harmloſeren Verſuche des Berliners Franz Catel (1778—1856) weit hinausgehend, die Leuchtkraft der ſüdlichen Sonne im Kontraſt zu dem lebendigen Gewoge dunkler Schattenmaſſen in ungeſchwächter Stärke feſtzuhalten ſtrebte (Abb. 222), und in denen ſeine erregte Malerphantaſie mit Böcklinſchen Augen aus Tälern und Schluchten allerlei Fabelweſen auftauchen ſah, mit Böcklinſchen Augen auch die großen Linien der Landſchaft und die Formen rauſchender Baumgruppen bedeutungsvoll ſteigerte.

223. Adolph von Menzel
(Phot. C. Brafch, Berlin)

Von allen den Berliner Künſtlern, die wir nannten, ſcheinen ſich jedoch Fäden zu dem Größten hinzuziehen, der alsbald unter ihnen auftauchte, um in einer Lebensarbeit von unüberſehbarem Reichtum den norddeutſchen Realismus felſenfeſt zu begründen: zu Adolph Menzel (1818—1905, Abb. 223). Erſt die letzten Jahre und namentlich die kurze Zeit, die ſeit dem Tode dieſes kleinen Rieſen vergangen iſt, haben uns den ganzen Umfang ſeines Schaffens kennen gelehrt; nun erſt, ſeitdem die verſteckten Werke ſeiner Jugend ans Tageslicht gekommen ſind und die enorme Maſſe ſeines Nachlaſſes vorliegt, können wir einigermaßen die Linien überſehen, die ſeine Entwicklung beſtimmt haben. Die Auffaſſung ſeiner Tätigkeit konnte ſich dadurch im einzelnen vielfach verſchieben, doch beſtehen blieb die einzigartige Größe ſeiner Erſcheinung, zu der die deutſche Kunſtgeſchichte des neunzehnten Jahrhunderts kein Gegenſtück zu bieten vermag. In allen Provinzen der Mal- und Zeichenkunſt hat Menzel ſich angeſiedelt und in mehr als ſiebzig

Jahren raſtloſer Arbeit überall unvergängliche Spuren ſeines Wirkens hinterlaſſen. Doch während er früher hauptſächlich als der unerreichte Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit ringsum und als der meiſterhafte Schilderer der Epoche Friedrichs des Großen gefeiert wurde, gilt er uns heute noch weit mehr. Die Bekanntſchaft mit den Werken ſeiner Frühzeit hat ergeben, daß der junge Menzel in ganz anderem Maße, als man vordem annahm, die Forderungen der neuen Kunſt in ihrer Geſamtheit erkannt hatte. Die Beſtrebungen Schadows, Krügers, Gärtners, Blechens hat er mit genialer Hand zuſammengefaßt und, über dieſe Vorgänger hinauswachſend, ſo weit gefördert, wie es die Verhältniſſe in Deutſchland irgend geſtatteten. Als er, ein halbes Kind noch, erſt in ſeiner Geburtsſtadt Breslau, dann in Berlin dem Vater in deſſen lithographiſcher Werkſtatt zur Seite ſtand und bald ſelbſt für den Unter-

224. Der Nachruhm. Letztes Blatt aus „Künſtlers Erdenwallen", von Ad. von Menzel.

halt der Familie zu ſorgen hatte, war er ein kleiner Zeichner, der ſchlecht und recht im Geſchmack der dreißiger Jahre arbeitete, im Stil der Schrödter, Specter, Neureuther, Hoſemann. In dem erſten größeren Zyklus von Steindrucken, den er veröffentlichte, den Blättern zu „Künſtlers Erdenwallen" (Abb. 224), meldete ſich zwar ſchon ein origineller, witziger Kopf, ein friſch zugreifender Wirklichkeitsſinn und eine nicht geringe Begabung für geiſtreich-ornamentales Spiel, aber die zweite lithographiſche Folge, die „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgiſch-preußiſchen Geſchichte", zeigt trotz einzelnen feſſelnden Zügen wieder mehr einen jungen Künſtler, der ſich früh eine gewiſſe Routine erworben, als einen Bahnbrecher. Die erſten Malverſuche bleiben vollends in der Konvention. Aber dann geht es jäh empor. Die Holzſchnitte zu Kuglers Geſchichte Friedrichs des Großen (1839—1842 entſtanden) und die Vorſtudien dazu offenbaren ein zeichneriſches Genie höchſten Ranges, das aus peinlich-korrektem Quellenſtudium

225. Balkonzimmer, von Adolph von Menzel. Ölgemälde. 1845. Berlin, Nationalgalerie. (Nach dem Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunſtſammlungen)

die verſunkene Welt des Preußenkönigs wie durch ein Wunder wieder zum Leben erweckte und mit klügſter Ausnutzung der xylographiſchen Möglichkeiten die Reihe jener unvergleichlichen Illuſtrationen ſchuf, die an impreſſioniſtiſchem Reiz und vollstümlicher Kraft von keinem ähnlichen Werk übertroffen werden. Um dieſelbe Zeit ſchlug ſeine Malerei, in der er ſich als ein ſtolzer Autodidakt ohne akademiſche Schulung mit zäher Energie allein vorwärts brachte, plötzlich einen Weg ein, der ihn in unmittelbare Nähe des Hauptproblems der modernen Kunſt führte. Zu den Anregungen der älteren Berliner und den Einwirkungen des Zeitgeiſtes, der in Menzels Perſönlichkeit machtvoll nach Ausdruck ringt, geſellen ſich die ſtarken Eindrücke einer Berliner Conſtable-Ausſtellung um das Jahr 1845, und es fällt ihm wie Schuppen von den Augen. Sein Hauptprogramm wird nun auf Jahre hinaus eine Wirklichkeitskunſt, die ſich lediglich an das Studium der Natur und der nächſtliegenden Umgebung hielt, von keinem alten Meiſter Vorſchriften über Stoffwahl, über Kompoſition und Farbenbehandlung annahm, und die überdies ihre wichtigſten Aufgaben im rein Maleriſchen ſah: in der Behandlung der atmoſphäriſchen Erſcheinungen, des Lichterſpiels und des Einfluſſes der Beleuchtung auf die koloriſtiſche Harmonie eines Bildes, in der Wiedergabe der unendlichen Bewegtheit und inneren Unruhe der Natur und des Lebens, in dem Hinarbeiten auf den Geſamteindruck des Vorbildes, der oft nur durch entſchloſſene Abbreviaturen in freier, breiter Pinſelführung zu erreichen iſt, und auf raſch erfaßte Charakteriſtik des farbigen Grundgehalts. Er malte das Wehen lauer Sommerluft um prangende Baumgruppen oder im Innenraum bei offenem Fenſter (Abb. 225), das ewig ſich verändernde Spiel der Wolken am Himmel, das ſchummerig-weiche Helldunkel eines Kirchenraums beim Gottesdienſt oder eines traulichen Zimmers mit einer Familiengruppe bei Lampenlicht, malte Porträt-

226. Aus den Holzſchnitten zu den Werken Friedrichs des Großen, von Ad. v. Menzel.

köpfe von glänzenden Qualitäten, malte den Eiſenbahnzug, der durch den Dunſt eines bewölkten Tages dahinſauſt, die Wand ſeines Ateliers mit den phantaſtiſch beleuchteten Gipsabgüſſen, Blicke über Häuſer hinweg, in Gärten oder Höfe hinein, und entwickelte ſich an ſolchen Dingen zu dem bedeutendſten Vorbereiter der Entdeckung des Freilichtproblems und der impreſſioniſtiſchen Malweiſe. Das wundervolle Bild des Pariſer Théâtre Gymnaſe von 1856, ein Jahr nach dem kurzen erſten Beſuch Menzels in der franzöſiſchen Hauptſtadt gemalt, darf als der Höhepunkt ſeiner Arbeiten dieſer Art gelten (Abb. 227). Neben dieſem Menzel aber, der gradeswegs und mit Rieſenſchritten, unbekümmert um Tadel wie Anerkennung, zu dem Problem der europäiſchen Malerei vom Ende des Jahrhunderts zu ſtürmen ſcheint, ſteht ein zweiter Menzel, der doch mehr

227. Erinnerung an das Théâtre Gymnaſe, von Ad. v. Menzel. Berlin, Nat.-Gal.

mit den Beſtrebungen der herrſchenden Kunſt und dem Verſtändnis des Publikums rechnete. Er ſchafft die Werke, die aus dem Kompromiß ſeines Genies mit den hiſtoriſchen, anekdotiſchen, geiſtreich-humoriſtiſchen Tendenzen der Zeit hervorgehen. Freilich, ſeine künſtleriſche Eigenart und ſein unbeſtechlicher Wirklichkeitsſinn heben auch dieſe Schöpfungen auf eine Höhe empor, zu der ihm keiner der deutſchen Zeitgenoſſen zu folgen vermag. Die Holzſchnitte zu den Werken Friedrichs des Großen (Abb. 226), die den Kugler-Illuſtrationen folgen und ihnen an zeichneriſcher Größe nachſtehen, entzücken durch die Delikateſſe des Strichs, durch die Ausnutzung des winzigen Raumes und die Fülle der Einfälle, die den Text in gedankenreichen Schlußvignetten ſelbſtändig paraphraſieren, wobei ſie allerdings gelegentlich in eine Überſpitzung des Eſprits geraten. Das lithographiſche Armeewerk ſetzt durch die dokumentariſche Vollſtändigkeit der Darſtellungen und die koſtbare Belebung der Figuren in Erſtaunen, die ein trockenes Kompendium über die friedericianiſche Soldateska mit äſthetiſchen Reizen ſchmückt. Neben den Entwürfen der beiden

Digitized by Google

Hochmeiſterfiguren für die Marienburg und dem Kaſſeler Karton, die ſich nicht weit über das Niveau der ſonſtigen Hiſtorienkunſt erheben, entſteht als erſtes Geſchichtsbild das Zuſammentreffen Guſtav Adolphs und ſeiner Gemahlin in Hanau, das durch ſeine temperamentvolle Lebendigkeit trotz der koloriſtiſchen Mängel ſchon einen Platz für ſich einnimmt, und nun geht es zu der großen Reihe der Friedrichsbilder, in denen das Arrangement der geſchichtlichen Geſtalten durch eine fabelhafte Kraft künſtleriſcher Intuition zu Schilderungen von überzeugendem Realismus geſteigert und durch meiſterhaften maleriſchen Vortrag an die Spitze der geſamten Hiſtorien-

228. Tafelrunde von Sansſouci, von Ad. v. Menzel. Berlin, Nationalgalerie.

kunſt gerückt wird. Den Höhepunkt bilden die Tafelrunde von Sansſouci (1850, Abb. 228), die in das kühle Licht eines ſommerlichen Spätnachmittags getaucht iſt, das Flötenkonzert mit dem ſchimmernden Licht des Kronleuchters und der Kerzen (1852) und der Überfall bei Hochkirch, 1856, im Jahre des Théâtre Gymnaſe, gemalt, der durch den gewaltigen Kampf der nächtlichen Schatten mit dem fahlen Schimmer der aufſteigenden Morgendämmerung und dem grellen Schein des Feuers an maleriſcher Schönheit alle anderen Menzelwerke dieſes Genres übertrifft.

In der Folge iſt die Scheidung, die durch Menzels Schaffen geht, minder ſcharf. Die Krönung König Wilhelms I., 1861—65 entſtanden, deren rieſige Fläche und repräſentativer Zweck durch den Reiz der Lichtbehandlung künſtleriſch bewältigt ſind, iſt der Abſchluß der großen

Kompoſitionen und zugleich die Verabſchiedung der hiſtoriſchen Themata zugunſten des zeitgenöſſiſchen Lebens, das den Künſtler nun faſt ausſchließlich intereſſiert. Menzel iſt der Erſte in Deutſchland, der die moderne Welt in allen Formen ihrer Erſcheinung geſchildert und den Reichtum an unverbrauchten Motiven erkannt hat, die ſich in ihr bergen. Das Getriebe auf den Straßen, in den Gärten und Ausſtellungen der Großſtädte (Abb. 229), die Eiſenbahn und ihr Publikum, die Badeplätze und das Gewimmel der Reiſenden im Gebirge, der bunte Schimmer glänzender Geſelligkeit und die neue Welt der Arbeiter haben in ihm ihren erſten Kulturhiſtoriker großen Stils gefunden. Auch die Darſtellungen aus der Geſchichte und vom Hofe Wilhelms I., die jetzt an Stelle der Friedrichsbilder treten, ſind nicht als höfiſche Schauſtücke, ſondern durchaus als Dokumente zeitgenöſſiſchen Lebens gefaßt. Die rein maleriſchen Verſuche der vierziger und fünfziger Jahre rücken aber dabei mehr und mehr in den Hintergrund und eine genreartige Behandlung des Figürlichen, auch in den Maſſenſchilderungen, die Menzel beſonders liebt, macht ſich bemerkbar. Zugleich verſchwindet die breite und freie Pinſelführung der früheren Zeit zugunſten einer ſpitzeren und krauſeren Maltechnik. Der Einfluß Conſtables und die daraus gewonnenen Konſequenzen machen dem Einfluß Meiſſoniers Platz, dem Menzel bei ſeinem zweiten und längeren Pariſer Beſuch, zur Weltausſtellung 1867, näher trat. Doch auch von Courbets Realismus und von den erſten Bildern der Impreſſioniſten gehen damals und im folgenden Jahre, bei einer dritten Pariſer Reiſe, Anregungen auf Menzel aus. Verſchiedenartige Tendenzen kreuzen ſich nun in ſeinem Schaffen. Die Farbe erinnert oft noch an die ſinnliche Kraft der erſten Periode des Meiſters, wird aber oft auch kühler und härter. Weiche, tonige Harmonien von höchſter Schönheit wechſeln mit einer nicht ſelten unruhigen Buntheit. Die koloriſtiſche Einheit wird immer häufiger von einem Allzuviel kleiner, wenn auch immer intereſſanter Einzelheiten durchkreuzt. Neben der Tendenz, den Geſamteindruck eines Wirklichkeitsausſchnitts als Totalität zu faſſen, ſteht eine Neigung zu erzählendem Detail, das Gegenſtändliche drängt ſich oft beherrſchend in den Vordergrund; neben dem abſichtsloſen Ernſt des grandioſen „Eiſenwalzwerks“ (1875, Abb. 230), des erſten großen deutſchen Arbeiterbildes, macht ſich eine Freude an witzigen und ſarkaſtiſchen Charakteriſierungen bemerkbar. Das Streben nach der Löſung bedeutender Beleuchtungsprobleme tritt zurück gegen eine virtuoſe Meiſterſchaft im Verfolgen tanzender Lichterſpiele, die gern hiſtoriſche Koſtüme und Geräte oder die reizvollen Formen alter Architekturen aufſucht, namentlich ſüddeutſche Barockkirchen mit dem Pomp des üppigen Jeſuitenſtils. Menzel iſt in dieſer zweiten Epoche der europäiſchen Entwicklung nicht mehr ſo weit voran wie in ſeiner Jugend; dennoch kommt ihm an maleriſchem Inſtinkt, an Reife und Schärfe

229. Reſtaurant auf der Pariſer Ausſtellung 1867, von Ad. v. Menzel. Berlin, Privatbeſitz.

230. Eiſenwalzwerk, von Ad. v. Menzel. Berlin, Nationalgalerie.

Digitized by Google

Digitized by Google

des abſolut perſönlichen Ausdrucks, an Geiſtreichtum im Erfaſſen prickelnden Lebens und Unerſchrockenheit der Aufgabe gegenüber niemand gleich. Und neben dem Maler der Ölbilder ſteht der Meiſter der Aquarell- und Gouachetechnik (Tafel XI), der zahlloſe raſch hingeworfene Skizzen, Studien und kleine Bildchen von hohem impreſſioniſtiſchen Reiz produziert, darunter die Serie der reizenden Tierbilder des „Kinderalbums", ſteht der fabelhafte Zeichner, der keine Maus entwiſchen läßt, ohne ſie mit dem Bleiſtift feſtzuhalten, der alles Seiende unter der Sonne und dem Monde mit der gleichen Gewiſſenhaftigkeit und Sicherheit in das ſtets bereite Skizzenbuch notiert und in dieſer Schwarz-Weiß-Sprache den größten Meiſtern aller Zeiten ebenbürtig zur Seite tritt (Abb. 231), ſteht der führende Graphiker, der als Radierer und Lithograph eine bedeutende Tätigkeit entfaltet, mit Pinſel und Schabeiſen neue techniſche Möglichkeiten anbahnt und in Einzelblättern wie in Illuſtrationszeichnungen ſeine Jugendbemühungen für den Holzſchnitt weiterführt. Und dieſe Rieſenſumme verſchiedenartigſter Arbeit ward zuſammengefaßt von einer Perſönlichkeit, deren wunderbar geſchloſſene Art ſich in jeder Äußerung ihres menſchlichen wie künſtleriſchen Weſens treu blieb, und die unbekümmert um die Überfülle äußerer Ehren, die ihr zuteil wurden, bis zum Ende des neunten Lebensjahrzehnts mit unerbittlichem Fleiß um die Vervollkommnung ihrer Gaben rang. So ſteht Menzel vor uns als eine Künſtlerindividualität aus einem Guß, die trotz ihrer Mängel faſt allein übrig bleibt, wenn wir in der deutſchen Kunſtgeſchichte der letzten Epoche nach Geſtalten ſuchen, die ſich auf der großen Linie der alten Meiſter bewegen. —

231. Studienkopf von Ad. v. Menzel.

Nach alledem ſtellt ſich uns heute die deutſche Malerei in der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weſentlich anders dar als der älteren hiſtoriſchen Betrachtung. Die Unterſtrömung, die den ſtolzen Gang der klaſſiſch-romantiſchen Akademiekunſt begleitet, hat in ganz Deutſchland Tendenzen zur Geltung gebracht, die darauf ausgehen, aus intimſtem Studium der Natur und des Lebens zu einem ſchlichten Ausdruck der rein maleriſchen Erſcheinungen der Wirklichkeit ringsum zu gelangen. Überall ſind Anſätze zu bemerken, die zur umfaſſenden Betätigung eines neuen Kunſtempfindens zu drängen ſcheinen. Die erſehnte Fortentwicklung freilich tritt nicht ein. Es bleibt bei hoffnungerweckenden Keimen, die nicht zu voller Entfaltung kommen, bei bedeutſamen Beſprechungen, die nicht eingelöſt werden. Es fehlte der Kulturboden, um die

232. Der Tod Alexanders des Großen, von K. Piloty. Berlin, Nat.-Gal.

Saat aufgehen zu laſſen, die unſerem Kunſtleben unberechenbaren Segen hätte bringen können. Die „große“ Malerei, die mit ihrer übermäßigen Betonung des gegenſtändlich-literariſchen Inhalts, ihren auf äußere ſtoffliche Reizungen ausgehenden Motiven und ihrer den alten Meiſtern nachgebildeten Technik die Aufmerkſamkeit der Maler ſelbſt wie des Publikums von den eigentlich künſtleriſchen Aufgaben nur zu leicht abzog, blieb vorläufig Siegerin. Sie blieb es um ſo mehr, als ſie ſich mit kluger Berechnung die wachſende Neigung der Zeit zu koloriſtiſchen Wirkungen zunutze machte.

Es wurde ſchon früher (S. 104) dargeſtellt, welchen Eindruck im Jahre 1842 die beiden großen Geſchichtsbilder der Belgier Gallait und Biéſve bei ihrer Rundreiſe in Deutſchland machten. Von ihnen wandte ſich der Blick auf die belgiſch-franzöſiſche Hiſtorienmalerei überhaupt, und in Paris, Antwerpen und Brüſſel ſuchten nun die jungen Deutſchen, die ihre akademiſchen Lehrjahre hinter ſich hatten, das Blut der Farbe für ihre bleichſüchtigen Kartons. „Geſchichtsmaler“ aber mußte man ſein, wenn man in der offiziellen Rangliſte der deutſchen Künſtler in der erſten Rubrik geführt ſein wollte. Nur wer ſich in dieſer bevorrechteten Abteilung unterbringen ließ, galt für voll. Wer das Leben der Gegenwart ſchilderte, wurde unter der etwas geringſchätzigen Bezeichnung „Genremaler“ einregiſtriert und damit in eine tiefere Klaſſe verſetzt. Wie lange ſich die Gewohnheit dieſer akademiſchen Syſtematik erhielt — die mit ſchuld daran war, daß viele der vorhin genannten Meiſter im Dunkel blieben —, konnte man verwundert erkennen, als im Februar 1905 die Berliner Akademie der Künſte ihre Einladungen zur Trauerfeier für den „verſtorbenen Geſchichtsmaler Adolph von Menzel“ verſandte. Das Entſcheidende für die Wertſchätzung blieb um die Mitte des Jahrhunderts nach wie vor die Fähigkeit und Neigung des Künſtlers, große, figuren- und gedankenreiche Kompoſitionen zu ſchaffen. Auf die mythologiſch-allegoriſchen Darſtellungen der Carſtens und Genelli waren die Natur- und Religionsphiloſophien des Cornelius und die großſprechenden Geſchichtsphiloſophien Kaulbachs gefolgt. Leſſing hatte den weiteren Schritt in eine mehr realiſtiſche Sphäre getan, zu einer großen Malerei, die im

Digitized by Google

233. Ulrich von Hutten, von W. Lindenſchmit. Leipzig, Städt. Muſeum.

Gegenſatz zu den anderen Strömungen weltlich, proteſtantiſch, tatſächlich war und ſich nicht mehr auf die Werke der Dichter und Philoſophen, ſondern auf das wiſſenſchaftliche Studium der Geſchichtsſchreiber ſtützte. Und nun verbreitete ſich das Bedürfnis, in Anlehnung an die Errungenſchaften der Franzoſen und Belgier dieſe Kunſtübung koloriſtiſch zu beleben, weniger aus einer wahrhaften Erkenntnis der Grundaufgaben der Malerei als aus dem Wunſch heraus, durch eine gediegenere farbige Behandlung die realiſtiſche Illuſion der dargeſtellten Szenen zu erhöhen und dadurch ihren Eindruck zu verſtärken. Der Führer dieſer Bewegung ward Karl Piloty (1826—1886).

Die „Gründung der katholiſchen Liga" war das erſte große Bild, mit dem Piloty, der „deutſche Delaroche", der vorher hauptſächlich mit ſentimentalen Genrebildern hervorgetreten war, ſich als Hiſtorienmaler zum Wort meldete. Damit begann ſein Triumphzug. 1852 war der junge Künſtler in Antwerpen und Paris geweſen, um die neue Weisheit aus der Quelle zu ſchöpfen, und ganz im Sinne ſeiner Lehrmeiſter und der Zeitforderungen ging er nun daran, den ſtrengen Realismus des Gegenſtändlichen und der Farbe in's Geſchichtsbild einzuführen. Piloty war ein echter Sohn des wiſſenſchaftlichen Jahrhunderts. In gründlichſten Studien wurden die Vorbereitungen zu den Gemälden getroffen, in allen Einzelheiten, in den Möbeln, Geräten, Architekturen, in allem Beiwerk und namentlich in den Koſtümen ſollte alles aufs korrekteſte der hiſtoriſchen Wirklichkeit entſprechen. Weniger kam es auf eine tiefer gehende Charakteriſtik der Geſichter und Geſtalten an, bei denen Piloty ſich mit einer ziemlich oberflächlichen Kenntnis und einer allgemeinen Vorſtellung vom Ausſehen und Weſen der Menſchen in vergangenen Jahrhunderten begnügte. So rückte ſein Realismus doch niemals zu der Eindringlichkeit und Überzeugungskraft Menzels auf, ſondern beſchränkte ſich auf einen Theaterrealismus, der ſich im günſtigſten Falle mit dem ſpäteren Meiningertum, öfter aber mit deſſen pathetiſch-äußerlicher Entartung, der Meiningerei, vergleichen läßt. Doch gegenüber dem ſtiliſierenden Idealismus der Kartonmaler ſchien er den Zeitgenoſſen das Äußerſte an Wahrhaftigkeit zu leiſten. Hinzu kam, daß Piloty ſich in der Stoffwahl den Neigungen des Publikums näherte. Die Äſthetiker machten

Digitized by Google

ihm zwar seine Vorliebe für die Katastrophen der Weltgeschichte, sein Schwelgen in schrecklichen und erschütternden Begebenheiten zum Vorwurf, aber die Menge fühlte sich gerade durch diese Eigenschaften gefesselt. Mit solidem technischen Können, aber einem Geschmack von naiver bürgerlicher Trivialität malte er Seni an der Leiche Wallensteins, das Todesurteil der Maria Stuart, Nero beim Brande Roms, Galilei im Kerker, die Ermordung Cäsars, den Tod Alexanders des Großen (Abb. 232) — „Exzellenz, was malen's denn heuer für einen Unglücksfall?" fragte ihn schmunzelnd der Spötter Moritz von Schwind.

Der Ruhm Pilotys, der die bayerische Hauptstadt aufs neue zum Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens machte, verbreitete sich mit großer Schnelligkeit. Ein neues Bild von ihm war der „Clou" jeder Ausstellung, auf der es erschien, und wie die Schaulustigen vor seinen Gemälden, so drängten sich die Schüler vor der Türe seines Ateliers. Seitdem er, im Jahre 1856, Professor an der Akademie seiner Vaterstadt München geworden war, die er später, von 1874 bis zu seinem Tode, als allmächtiger Direktor leitete, schloß sich ihm ein großer Kreis von Jüngern an. Piloty war ein ausgezeichneter Lehrer, dem bald unzählige Künstler eine gediegene handwerkliche Grundlage verdankten, und der vor allem das Verdienst hatte, die ihm anvertrauten Begabungen nach ihrer Eigenart zu erkennen und sie auf den für sie richtigen Weg zu führen. So gingen aus seinem Schüleratelier die verschiedenartigsten Persönlichkeiten hervor, wie etwa Makart, Marées, Gabriel Max, Defregger, Lenbach, Leibl; aber die Mehrzahl schloß sich naturgemäß doch Pilotys Historienkunst an. Die antike, die englische, die französische Geschichte, das Mittelalter, der dreißigjährige Krieg lieferten ja immer neue Themata, wenn man nur fleißig seinen Schlosser las, und nachdem die näher liegenden Stoffgebiete abgegrast waren, suchte man entferntere auf und zog die ungarische, siebenbürgische, schwedische Vergangenheit heran, um noch nicht „vergebene" sensationelle Ereignisse zu entdecken. Sie alle hatten damals hübsche Erfolge, doch nur wenige Namen aus dem großen Kreise sind neben dem Pilotys bekannt geblieben. So etwa Emanuel Leutze (1816 bis 1868), dessen Spezialität Bilder aus dem Leben des Kolumbus und der Geschichte Amerikas waren, der auch sein einst berühmter „Übergang Washingtons über den Delaware" entstammte. Oder Alexander Liezen-Mayer (1839—1898), der Älteste aus der stattlichen ungarischen Kolonie in München, der zuerst am liebsten Szenen aus der Geschichte seiner Heimat malte, dann durch zahlreiche Bilder zu Goethe, Schiller, Shakespeare, Scheffel usw. bekannt wurde. Oder Max Adamo (1837—1901), der mit seinen Haupt- und Staatsaktionen aus der niederländischen und englischen Geschichte sowie mit seinem „Sturz Robespierres" Anerkennung fand. Oder Wilhelm Lindenschmit (1829—1895), der jahrzehntelang neben Piloty in München als Lehrer wirkte und durch Bilder zur Geschichte Franz' I., Luthers, Huttens berühmt wurde (Abb. 233).

Nach der stofflichen Seite hat die Pilotyschule die deutsche Malerei nicht weiter gebracht. Maßgebend ist auch für sie die entschiedene Weigerung, sich dem modernen Leben zu nähern, ja die Art der Auffassung des Stoffes bedeutete dem Klassizismus und der Romantik gegenüber eher einen Rückschritt; sie blieb ganz an der Oberfläche der Gegenstände haften. Das war nicht weiter wunderbar. Menzel bewegte sich in seinen Friedrichsbildern auf einem Boden, den er längst kannte und erforscht hatte, er schöpfte aus einer Fülle des Wissens und einer starken Intuition vom Wesen einer bestimmten Epoche. Die Münchner Historiker sprangen von ungefähr in eine fremde Zeit hinein, um ihr rasch ein Bild zu entnehmen und sie dann wieder zu verlassen. Von vertieften inneren Beziehungen war da trotz fleißigen Gelegenheitsstudien keine Rede. Diese Gefahren liegen im Wesen der Geschichtsmalerei, und die alten Meister hatten sich darum wohlweislich gehütet, ihre Kraft an Rekonstruktionen der Vergangenheit zu vergeuden. Unmöglich konnte die rare Gabe, aus der Anschauung versunkener Epochen heraus zu schaffen,

234. Triumph der Ariadne, von Hans Makart. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie.

Digitized by Google

gleich ganzen Künstlergenerationen eigen sein, gleich in einigen Studienjahren ohne weiteres erworben werden. Die historischen Helden dieser Bilder waren nichts als verkleidete Zeitgenossen. Es war ein großes Theater, in dem sie agierten, und bei jeder Stellung, jeder Bewegung, in jedem Affekt, in jeder Gruppierung und jedem Nebenarrangement, in jedem Faltenwurf und jeder Miene war eines herrschend: die Bühnenrücksicht. Alle diese Gestalten waren nicht um ihrer selbst willen, sondern des Beschauers wegen da. Man stellte sie so auf, wie ein Regisseur jener Jahre etwa den Wallenstein oder den Egmont spielen ließ. Und man merkt es allen diesen sieghaften, einziehenden, sinnenden, kämpfenden, trotzenden, tötenden, verurteilten, sterbenden, toten Herrschaften an: es sind bloß Schauspieler, die in einem Kostüm aus der Theatergarderobe stecken. Eins aber war wichtig: diese Kostüme, Requisiten, Perücken, Möbel, Stoffe und Kulissen der Komödie waren täuschend gemalt. Auch die koloristischen Effekte und Virtuositäten bewunderte man ja bei den Belgiern und Franzosen, nicht nur die Bewältigung der Menschenmassen durch ihre Kompositionen. Das war es, was man in Paris bei Delaroche und seinen Schülern, bei Cogniet, Gleyre und Couture, was man nun auch in München bei Piloty lernen konnte. Wir sind heute leicht geneigt, diese Verdienste seiner Schule nicht gebührend anzuerkennen, weil die Reaktion gegen die Überschätzung der Historienmalerei fast eine Idiosynkrasie gegen das ganze Genre heraufbeschworen hat. Um so mehr erwächst der objektiv rückschauenden Betrachtung die Pflicht, auf die Fortschritte in der malerischen Technik hinzuweisen, die trotz theatralischer Pose und konventionellem Arrangement in den „großen Maschinen" jener Jahre gegenüber denen der früheren Zeit steckten.

Der glänzendste Vertreter des wiedererwachten Kolorismus, Hans Makart (1840 bis 1884), war gleichfalls ein Pilotyschüler. Mit schmetterndem Fanfarenklang zogen seine Bilder das Publikum an. Ein großartiges Schaugepränge voll strahlender, farbenjubelnder Üppigkeit blendete das Auge, ein Gewimmel von prächtigen Gewändern und schweren Vorhängen, wehenden Standarten und weichen Polstern, schimmernden Marmorstufen und gleißenden Frauenleibern, von Blumen und Früchten und goldnen Schalen. Der Sohn des lebensfrohen Österreich hatte für die dozierende Geschichtserzählung seiner Genossen kein Verständnis. Sein leidenschaftlicheres Blut trieb ihn zu einer sinnlicheren Auffassung der Farbe, und die literarischen Nebenabsichten treten bei ihm völlig zurück. Seine Bilder wollen dekorativ wirken, wollen festlich, genußfroh stimmen, das Lebensgefühl erhöhen. Ob die Florentiner die Angst vor der drohenden Pest in wilden Gelagen zu betäuben, suchen ob eine huldigende Menge sich vor dem Thron der Katharina Cornaro drängt, ob Karl V. in Antwerpen einzieht, während ihm die schönsten Mädchen der Stadt in königlicher Nacktheit Blumen auf den Weg streuen, ob Kleopatra zwischen ägyptischem Volk erscheint, Diana auf die Jagd zieht oder Amazonen daherstürmen — alle diese Ereignisse kümmern ihn nur insofern, als sie ihm Gelegenheit bieten, ein prunkvoll-glühendes, berauschendes Spiel der Farben zu entfalten (Abb. 234). Die historische Echtheit ist ihm gleichgültig, und Makart macht sich nichts daraus, gelegentlich ein Ereignis souverän in ein anderes Jahrhundert zu versetzen, wenn er seinen malerischen Absichten damit besser dienen zu können glaubt. Seine „Fünf Sinne", seine „Sieben Todsünden", seine „Abundantia" sind lediglich schöne Frauen, die es mit ihren allegorischen Attributen nicht sehr genau nehmen, sondern sie mehr als Entschuldigungen für ihre holde Nacktheit mit sich führen. Die Venezianer, Tizian, Paolo Veronese, diese Fürsten der farbigen Pracht, sind seine Vorbilder. Wie sehnsuchtsvoll er ihnen nachstrebte, ist lange verkannt worden, namentlich durch die Schuld des unzulänglichen Materials, mit dem Makart allzu oft arbeitete. In vielen Werken seiner Hand, vor allem in den umfangreicheren, haben die Farben ihren einstigen Glanz fast völlig verloren. Dann freilich enthüllen sich die Gestalten mit ihren Prunkgewändern, selbst die üppigen Frauen, als arme Schemen, es ist, als fehle ihnen unter dem

235. Der Empfang Manfreds in Luceria, von Karl Rahl. Wien, Kaiſerl. Gemäldegalerie.

236. Der Kreislauf des Lebens. Deckengemälde von Hans Canon.
Wien, Naturhiſtoriſches Hofmuſeum.

ſchwellenden Fleiſch das Gerüſt der Knochen, Muskeln und Sehnen, und die Gemälde, die einſt verzückte Begeiſterung hervorriefen, ſtehen vor uns wie Operndekorationen am Tage. Dann erkennen wir, wie flüchtig und äußerlich Makart arbeiten konnte; an Stelle des hiſtoriſchen Jambendramas ſcheint das Ausſtattungsſtück getreten zu ſein. Aber daneben ſtehen ſeine prachtvollen kleineren Arbeiten, deren weit ſoliderer Kolorismus ſich bis heute mit imponierender Friſche erhalten hat, ſeine Koſtümſtudien, ſeine Porträts, die aus dunkel glühenden Akkorden Geſichter und Hände von zarter Transparenz der Hautmalerei hervortauchen laſſen, und nicht zuletzt die hinreißenden Koſtümfeſt- und Feſtzugsentwürfe des genialen Dekorateurs, der die phantaſtiſche Farbenpracht verſunkener Renaiſſanceherrlichkeit in die nüchterne Welt des neunzehnten Jahr-

237. Drei Schweſtern, von Gabriel Max. Berlin, Nat.-Gal.
(Aus dem Werke: Ausſtellung Deutſcher Kunſt Berlin 1906.)

hunderts zu entbieten verſtand. Die Wirkung von Makarts Werken war wie ein Rauſch, und wie ein Rauſch auch verflog dem Künſtler ſelbſt ſein Leben, ſeitdem er im Jahre 1869 nach Wien gekommen war und hier als der angebetete, umſchwärmte Liebling der vornehmen Welt von Begierde zu Genuß taumelte, bis ihn ein früher Tod dahinraffte.

In Wien brach Makarts Auftreten die Herrſchaft der Schule Karl Rahls (1812—1865), der in den fünfziger und ſechziger Jahren etwa die Rolle eines öſterreichiſchen Wilhelm von Kaulbach geſpielt und, freilich mit bedeutend kräftigerem Temperament als der entlaufene Corneliusſchüler, in rieſigen allegoriſch-hiſtoriſchen Dekorationen geſchwelgt hatte (Abb. 235). Kaulbachſche Kompoſitionsmotive kehren auch noch in dem koloſſalen „Kreislauf des Lebens“ (im Treppenhauſe des Naturhiſtoriſchen Hofmuſeums, Abb. 236) von Hans Canon wieder (Johann von Straſchiripka, 1829—1885), der nun aber, von Makart ermutigt, ganz anders in die Farbe ging und der ſtärkſte Vertreter des Wiener Kolorismus neben dem Meiſter wurde. Allerdings geriet

Canon weit unmittelbarer als Makart in die Abhängigkeit von den alten Meiſtern, namentlich von Rubens, in deſſen Nachahmung er ſchließlich ſeine Eigenart völlig verlor.

Den Sprung aus dem Sinnlichen ins Überſinnliche machte der mit Makart gleichaltrige Böhme Gabriel Max (geb. 1840), deſſen Kunſt ſchon frühzeitig, als er kleine Bilder von einer Intimität der Stimmung und einer Leuchtkraft der Farbe malte wie wenige in Deutſchland, einen ſeltſam ſenſitiven Charakter annahm (Abb. 237). Dieſe Neigung ſteigerte ſich, als Max den Problemen der modernen Naturwiſſenſchaft, den Theorien der Darwin-Häckelſchen Anthropogonie, den neuen Forſchungen der Pſychologen, dem Treiben der Spiritiſten und Hypnotiſeure nahe trat. Es entſtanden ſeine merkwürdigen Affenſzenen, ſeine Geiſterbilder, ſeine rätſelhaften Frauengeſtalten, dieſe Medien mit den hyſteriſch-bleichen Geſichtern und den dunkeln Glutaugen: die Märtyrerinnen, Gretchens Erſcheinung in der Walpurgisnacht, Katharina Emmerich, Aſtarte, die junge Nonne; auch religiöſe Gemälde mit verwandten Zügen. Zuletzt verlor ſich Max immer tiefer in vage Spekulationen und ſeine Typen wurden durch häufige Wiederholung immer leerer.

238. Hamlet, von Viktor Müller.
Frankfurt a. M., Städelſches Inſtitut.

Zu den feinſten Künſtlern der Münchner Piloty-Schule gehört Otto von Faber du Faur (1828 bis 1901), der ſeine bedeutenden maleriſchen Fähigkeiten in Paris weiter ausbildete und in ſeinen kleinen Schlachtenbildern Kunſtwerke von außerordentlichem Reiz ſchuf, die in Frankreich noch mehr Anklang fanden als in Deutſchland. Gleich ihm war der Frankfurter Viktor Müller (1829—1871), der den letzten Teil ſeines allzu kurzen Lebens in München verbrachte, bei den Franzoſen in die Lehre gegangen. Er hatte bei Couture ſtudiert und auch von Courbets Realismus einiges übernommen, aber am ſtärkſten und nachhaltigſten hat Delacroix auf ihn gewirkt, dem er auch in ſeiner romantiſchen Neigung zu den Shakeſpeare-Stoffen gern folgte (Abb. 238). In Müllers Bildern ſteckt eine ſo machtvolle, ſinnlich glühende Farbe, ein ſo tief empfundenes dramatiſches Leben und ein ſo ſtarker, in andachtsvollem Naturſtudium gebildeter Wirklichkeitsſinn, daß nichts Ähnliches aus jener Zeit mit ihnen zu vergleichen iſt. Fernab

Digitized by Google

239. Othello, von Carl Becker.
(Aufnahme der Photogr. Geſellſchaft in Berlin)

von jeder Theaterpoſe und allen „ſchönen“ pathetiſchen Gebärden fand er den echten Naturlaut der Leidenſchaft und die unmittelbar wirkende Poeſie des koloriſtiſchen Ausdrucks. Wie vorher mit Rethel, ſanken nun mit ihm, als er wenig über vierzig Jahre alt von hinnen ging, viele unerfüllt gebliebenen Hoffnungen ins Grab.

So ſtarke Perſönlichkeiten wie Süddeutſchland hatte die koloriſtiſche Bewegung im Norden nicht aufzuweiſen. Doch auch in Berlin gab man ſich redliche Mühe, durch Vermittlung der Franzoſen die maleriſche Technik zu verbeſſern. Faſt alle die Künſtler, die dort um die Mitte des Jahrhunderts und darüber hinaus Erfolge hatten und als Lehrer an der Akademie wirkten, waren nach Paris gegangen, und die Minderzahl der übrigen geriet durch ſie wenigſtens mittelbar unter den Einfluß der Pariſer Vorbilder. Die Sachlage war hier die gleiche wie in München: zur Rezeption des neuen Lebens und des modernen Gefühlsinhalts gelangte man ebenſowenig wie zu einer tieferen Beſeelung der farbigen Anſchauung, wohl aber zu einem Fortſchritt in der äußeren Behandlung des Kolorits und in der virtuoſen Pinſelführung. Der Hiſtoriker der Berliner Schule iſt Julius Schrader (1815—1900), der den Abſchied Karls I. von ſeiner Familie vor der Hinrichtung, den Tod Leonardos, Milton und ſeine Tochter, wie vereinzelte Szenen aus der brandenburgiſch-preußiſchen Geſchichte ſchilderte. Doch beſſer als dieſe durch keine perſönliche Zutat ausgezeichneten Geſchichtsilluſtrationen haben Schraders ehrliche und tüchtig gemalte Porträts dem Wechſel des Urteils ſtandgehalten. Guſtav Richter (1823—1884), deſſen neapolitaniſcher Fiſcherknabe alsbald auf allen Wandtellern, Bonbonnieren und billigen

240. Sonnwendfeier, Zeichnung von Carl Spitzweg.

Broschen erschien, dessen Königin Luise (im Kölner Museum) in unzähligen photographischen Nachbildungen Eingang in das Bürgerhaus fand, dessen Bildnisse aber namentlich in der ersten Zeit als koloristische Leistungen wirklichen Wert besaßen, stieg rasch zur Stellung eines vielbewunderten Meisters empor. Rudolf Henneberg (1825—1876) malte in französischer Technik, nur nüchterner, deutsch-romantische Balladenstoffe, wie den „Wilden Jäger" oder die „Jagd nach dem Glück". Carl Becker (1820—1900) ebenso in unübersehbarer Zahl Bilder aus der Renaissancezeit, mit besonderer Vorliebe aus dem alten Venedig und aus der deutschen Reformationsepoche, in denen er von Othello und Desdemona (Abb. 239), von Dogen und Granden, von Festen und Maskenzügen, von Albrecht Dürer und Karl V. erzählte. In diesen Gemälden aus der Lutherzeit traf er sich mit Gustav Spangenberg (1828—1891), dem wir den „Zug des Todes" verdanken. Becker wurde der erfolgreichste Vertreter des sogenannten „historischen Sittenbildes", das von dem dramatischen Pathos der großen Geschichtsmalerei zu einer intimeren, aber auch meist auf äußerliche Reizungen und Effekte gestellten Schilderung des Lebens vergangener Jahrhunderte, von den Schlachten, Hinrichtungen und Staatsaktionen zu harmloseren, meist frei erfundenen Szenen im bunten Kostüm vergangener Zeiten, vom Epigonendrama zum lebenden Bilde überging. Eduard Hildebrandt (1817—1868) übertrug dann den Berliner Kolorismus auf die Landschaft und machte gar eine Reise um die Welt, um seltene und sensationelle Beleuchtungseffekte zu finden. In seiner Vorliebe für die Farbenschauspiele des Orients begegnete er sich mit Wilhelm Gentz (1822—1890), der, wie auch Hildebrandt, sich gleichfalls in Paris geschult hatte.

Neben der Historienkunst stand in der Gunst des Publikums die Genremalerei, die es mehr auf Unterhaltung als auf Belehrung abgesehen hatte, wie auf der Bühne der damaligen Zeit neben dem Jambenschauspiel das bürgerliche Lustspiel, das Volksstück und die Posse standen. Ganz deutlich spürt man hier überall literarische Einflüsse. Denn wie die Dichtung sich in jenen Jahren dem Leben der Gegenwart und der „unteren Stände" vorsichtig zu nähern begann und dabei zunächst auf die Bauerngeschichte und den Dorfroman geriet, so ging auch die Malerei

241. Peter Louis Ravené, von L. Knaus.
Berlin, Sammlung Ravené.

vor. Dort gab Immermanns „Oberhof" das Zeichen, Berthold Auerbach und Jeremias Gotthelf folgten ihm bald unter ungeheurem Beifall der Gebildeten. Hier war es Heinrich Bürkel in München (ſ. o. S. 103), der ſich an die Spitze der deutſchen Dorfmaler ſtellte. Was dieſe Künſtler erſtrebten, war im Hinblick auf die Eroberung der umgebenden Wirklichkeit und des Lebens zweifellos ein Fortſchritt. Da man die Menſchen des Bürgerſtandes, der die neue Welt regierte, im allgemeinen ſchon ihrer praktiſch-nüchternen Kleidung wegen als unpoetiſch und künſtleriſch unbrauchbar anſah — eine Auffaſſung, von der nur wenige vorurteilsloſe Meiſter abwichen —, ſo hielt man ſich vorab lieber an Vorwürfe, bei denen man wenigſtens durch die Wiedergabe ungewöhnlicher und bunterer Trachten die Farbe ihre Spiele entfalten laſſen und den bourgeoiſen Käufer reizen konnte. Da waren zunächſt die Uniformen der Soldaten, die darum in der Vorbereitungszeit des Realismus eine ſolche Rolle ſpielten. Dann die intereſſanten Trachten fremder Völker, namentlich der Italiener, die ſeit Riedel eifrig ſtudiert wurden. Schließlich aber auch die Reſte maleriſcher Koſtüme, die man in deutſchen Tälern und Gebirgen noch reichlich antraf. Im Schwarzwald, im bayeriſchen Hochgebirge, in Tirol fand man, was man ſuchte, und man griff wieder eifriger als bisher auf die Holländer des ſiebzehnten Jahrhunderts zurück, die das Volksleben als eine unerſchöpfliche Quelle maleriſcher Vorwürfe erkannt hatten. In München namentlich, wie in Düſſeldorf, waren die alten niederländiſchen Meiſter nie völlig vergeſſen worden, wenn die klaſſiziſtiſche Äſthetik ſie auch verächtlich als „Affen der Natur" abgetan zu haben glaubte. Zugleich aber mit den Holländern gaben nun ihre Erben, die Engländer, den deutſchen Künſtlern neuen Mut, und David Wilkie erſchien ihnen als ein Führer. Schon in einem früheren Abſchnitt war von den Anfängen der Bewegung die Rede. Es war nur natürlich, daß alle dieſe Keime in München, das damals noch weit mehr als heute von Bauern und Gebirgsleuten in ihrer heimatlichen Tracht beſucht wurde, den beſten Boden fanden. Hier entwickelte ſich auch der Hamburger Hermann Kauffmann, der uns ſchon früher (S. 190) begegnete, zu einem Genremaler nach allen Regeln der beliebten Kunſt. Die Größe der Auffaſſung und die Einfachheit des Vortrags, die ſeine Bilder in der Heimat ausgezeichnet hatten, büßte er dabei allerdings langſam ein. Immerhin ragt er über die Gruppe der ſonſtigen älteren Bauernmaler, deren erfolgreichſter Vertreter Karl Enhuber (1811—1867) war, weit hervor.

Doch alles, was auf dieſem Gebiete damals in München geſchaffen wurde, verblaßt gegen die Werke Carl Spitzwegs (1808—1885), den man nur mit Scheu in dieſem Zuſammen-

hang nennt. In Spitzwegs Vorliebe für die kleine deutſche Stadt mit ihren winkligen Gaſſen, verbauten Höfen, hohen Dächern und Türmen, mit ihren beſchaulichen Gärten und dem gemütlichen Biedermeiertum ihrer Bewohner klingt noch ein Stück Romantik nach, zu der er ſich in ſeiner gelegentlichen Neigung zu allerlei phantaſtiſchem Märchenſpuk noch offener bekennt. Romantik und Phantaſie erſcheinen bei ihm allerdings ſchon vom Realismus aufgeklärt, ſo daß er etwa wie ein Mittelmann zwiſchen Moritz von Schwind und Ludwig Richter erſcheint (Abb. 240). Doch über dieſe beiden wächſt Spitzweg weit hinaus durch die Feinheit und den Geſchmack ſeiner Malerei. Unverkennbar melden ſich bei ihm ſchon die Einflüſſe der Barbizonſchule zum Worte, deren intime, klangvolle Farbengebung nun ſeine Bildchen von Sonntagsjägern und Polizeidienern, von Bücherwürmern und Bibliothekaren, von frommen Mönchen und Klausnern, von Pfarrern und behaglichen Philiſtern, die ihre Blumen pflegen, von drolligen Liebesleuten im Waldesſchatten und nächtlichen Mondſcheinſzenen mit Ständchen und Serenaden (Tafel I) zu Kabinettſtückchen von höchſtem Reiz emporhebt. Je mehr der anekdotiſche Inhalt zurücktritt, um ſo reiner zeigt ſich Spitzwegs maleriſches Können, dem erſt ſpät Anerkennung und Ruhm erwuchs.

242. Der erſte Profit, Zeichnung von L. Knaus. (Gazette des Beaux-Arts)

Die Anekdote ward nun im Genrebilde immer vordringlicher. Nicht nur in der Stoffwahl zeigte ſich bei ſeinen Vertretern die Einwirkung des Schrifttums, ſie wollten ſelber Dichter ſein und fingen an zu fabulieren, kleine freundliche Geſchichten, harmloſe Novellen, heitere Luſtſpielſzenen zu erfinden. Bürkel und Kauffmann hielten ſich davon noch einigermaßen frei, die andern aber ſchlugen reſolut dieſen Weg ein, den Wilkie ſo nachdrücklich empfohlen hatte, und der ſeines Erfolges beim Publikum ſicher war. Zugleich änderte ſich der Ton der Erzählung. Die gemütvolle Traulichkeit wich einer ſchärferen, aber auch kleinlicheren Charakteriſtik, Spitzwegs Jean Paul-Humor einem Hang zum Witz und Geiſtreichtum, der ſich weniger an das Empfinden als an den Verſtand wendet. Dieſe Art der Genremalerei hat ebenſo wie die Hiſtorienkunſt Jahrzehnte hindurch eine ſo unheimliche Fruchtbarkeit entfaltet, ſie iſt dabei ſo ſehr in eine leere, äußerlichen Effekten nachjagende Routine verflacht und dadurch der Verbreitung künſtleriſchen Geſchmacks in Deutſchland ſo hinderlich geweſen, daß der Rückſchlag gegen ihre einſtige Überſchätzung nicht ausbleiben konnte. Der Unwille über die Süßlichkeiten und Herzigkeiten, mit denen ſie ſchließlich die Beſucher der Ausſtellungen und Kunſthandlungen anzulocken ſuchte, führte ſogar den maleriſchen Qualitäten ihrer beſſeren Vertreter gegenüber lange Zeit zu Ungerechtigkeiten, die ſich erſt jetzt wieder zu regulieren beginnen. Unter dieſen Verhältniſſen hat auch die hervorragendſte Perſönlichkeit dieſes Kreiſes gelitten: Ludwig Knaus (1829—1910), der aus der Düſſeldorfer Schule hervorging und ſich früh mit den holländiſchen Meiſtern vertraut ge-

Digitized by Google

macht hat, der aber seine bedeutende technische Ausbildung einem langjährigen Aufenthalt in Paris verdankte. „Das ganze Talent Deutschlands", meinte 1855 ein französischer Kritiker, „ist in der Person des Herrn Knaus enthalten." Er hatte dabei gewiß in erster Linie das vorzügliche malerische Können im Auge, das der Deutsche sich angeeignet hatte. In der Tat hat Knaus außerordentlich viel dazu beigetragen, bei uns den Farbengeschmack und das Verständnis für koloristische Feinheit, für sorgsame Behandlung des Details bei geschlossener Bildwirkung zu heben. Namentlich in seinen älteren Bildern ist er im Ton sehr interessant; später kam oft viel kalte, spitze Buntheit in seine Arbeiten, in denen das gegenständliche Element und eine den Gesamteindruck gefährdende Kleinmalerei immer anspruchsvoller auftraten. Doch die Nachwelt wird ihm nicht vergessen, was er im Dienste der Farbe für die deutsche Kunst getan hat. Sie wird mehr Interesse für die soliden künstlerischen Qualitäten seiner Bilder haben als für das, was zu ihrer Entstehungszeit die Zeitgenossen entzückte: ihren ironischen oder humoristischen anekdotischen Inhalt. Und wie bei Spitzweg wird sie bei Knaus den ungetrübtesten Genuß vor denjenigen seiner Werke finden, die sich im Stofflichen eine wohltuende Reserve auferlegen, nicht zum mindesten auch vor seinen kleinen Porträts, die, namentlich wieder in der älteren Zeit, trotz einer häufig beliebten genreartigen Zuspitzung, Charakterstudien von seltener Feinheit sind (Abb. 241). Gerade in den Gemälden, die seinem Ruhm am förderlichsten waren, erscheint Knaus ganz im landläufigen Stil seiner Zeit befangen, die im Sittenbilde gern mit einer für feiner empfindende Augen allzu plumpen Absichtlichkeit und Überdeutlichkeit verfuhr. Er überläßt hier nichts dem Beschauer, sondern sagt alles, auch das Letzte, mit einer Fabulierlust, die oft in Geschwätzigkeit umschlägt, und behängt dabei seine Bilder mit einer erdrückenden Fülle charakterisierender Kleinzüge, die heute als ein Zuviel störend berühren. Die Unbefangenheit der Beobachtung des Lebens geht dabei nur zu leicht verloren und weicht einem Arrangement, das bei allem Geschick gekünstelt erscheint, und zwischen den Gestalten und dem Beschauer steht allzu sichtbar der Künstler, der seine Anekdote erklärt, wodurch sie vieles von ihrem Reiz einbüßt. Es konnte nicht ausbleiben, daß man bei so viel Absicht schließlich verstimmt ward. Vor dreißig und vierzig Jahren aber dachte man anders. Der junge „Dorfprinz", der, eine Blume zwischen den Zähnen und die Hände in den Westentaschen, so welterobernd kühn dreinschaut, der kleine Hebräer, der mit innigem Behagen den „Ersten Profit" einstreicht (Abb. 242), und der andere, der vom Munde des lächelnden Alten so eifrig „Salomonische Weisheit" abliest, die kartenspielenden Schusterjungen, die „Goldene Hochzeit", die für einen enormen Preis nach Amerika verkauft wurde, oder die seinerzeit so berühmte Schilderung „Seine Hoheit auf Reisen", dann Knaus' Erzählungen aus dem Leben der Bauern und besonders der Kinder, von denen er so viel Drolliges zu berichten wußte, — alle diese Bilder haben eine unvergleichliche Popularität und in Tausenden von Reproduktionen Eingang ins deutsche Bürgerhaus gefunden.

Benjamin Vautier (1829—1898) hat nicht den stets bereiten Witz und die überlegene Ironie, die bei Knaus auffällt. Er ist harmloser, treuherziger. Wie Berthold Auerbach liebte auch er besonders die Gegenden des Schwarzwaldes, aus dessen Tälern und Dörfern er mit großer Erfindungskraft immer neue einfache Geschichten erzählte. Als liebenswürdiger, nie aufdringlicher Plauderer schilderte er die Bauern bei Festen und Tänzen, in der Wohnstube oder im Wirtshause, bei Beerdigung und Leichenschmaus, auf dem Postbureau oder in schwierigeren Konflikten mit der Behörde. Als Maler aber steht Vautier weit hinter Knaus zurück, die Farbe lebt auf seinen Bildern kein rechtes Eigenleben, sondern begleitet nur, oft mit recht harten Tönen, die mehr zeichnerisch empfundene Komposition.

Der dritte berühmte Meister des Genrebildes und der Dorfnovelle, Franz Defregger (geb. 1835), führt uns wieder nach München zurück. Ein Bauernsohn aus dem Pustertal, der

243. Tiſchgebet, von Franz Defregger.
(Phot. von F. Hanfſtaengl)

244. Im Kloſterkeller, von Ed. Grützner.
(Aufnahme der Photogr. Geſellſchaft, Berlin)

Digitized by Google

245. Mondſcheinlandſchaft, von Anton Burger.

als Hirtenknabe zu zeichnen und zu ſchnitzen begonnen, kam er zu Piloty, der auch bei dieſem Schüler zeigte, daß er ſich als Lehrer bei der Beeinfluſſung der ihm anvertrauten Seelen kluge Reſerven auferlegte. Freilich, die koſtbare Friſche und Unbefangenheit, die Defregger in ſeinen älteſten Arbeiten und in manchen Landſchaften, Dorfinterieurs und Bauernporträts bis in die ſiebziger Jahre hinein an den Tag legte, wich in der akademiſchen Schulung bald einer leichteren, unperſönlicheren Routine, und die in München genährte Freude an der Anekdote vertrieb den Sinn für die tiefere Poeſie rein maleriſch erfaßter Motive. Und merkwürdig: dieſer Sohn des Volkes, der ſeine Landsleute doch aus unmittelbarſter Anſchauung kannte, gewöhnte ſich in der Stadt allzu ſchnell daran, ſeine heimatliche Welt mit dem Auge des Städters zu betrachten. Er ſchilderte ſie nicht gerade mit der überlegenen Kritik Knaus', aber doch ſo, wie der Touriſt ſie ſieht, der als leicht entzückter Fremdling im Sommer auf ein paar Wochen in die Berge kommt. Der Zeittendenz folgend, die bei realiſtiſcher Beobachtung gern an der Oberfläche haften blieb, ſuchte er ſie zu „idealiſieren", zeigte er ſie nach der liebenswürdigen wie nach der pathetiſchen Seite verklärt. Auch bei ihm ſind wir im Theater, nicht an der Hofbühne, aber im volkstümlichen Münchner Gärtnerplatztheater, wo die „lebfriſchen Buabn" und die „herzigen Madln", die gutmütigen Förſter und die Enzian ſuchenden alten Weiber, die ſtolzen Bauern und die ſchwarzäugigen Wilderer, die aber im Herzen doch ehrliche Kerle ſind, trinkend, ſingend, raufend, Zither ſpielend und ſchuhplattelnd in Alpenfeſtkoſtümen das bayeriſche Landvolk repräſentieren. Die Rauheit und Schwere, die ruſtikale Eckigkeit und Derbheit der Gebirgsbewohner erſcheint wie mit einer dünnen Schicht fataler roſa Schminke verdeckt. Immerhin iſt die Verſüßlichung nicht ſo weit getrieben, daß ſie alle Friſche aus Defreggers Bildern verjagte. Von wenigen Arbeiten der ſpäteren Zeit abgeſehen, in denen das vergnügliche Naturburſchentum allerdings in einer leblojen Schablone erſtarrte, hat er trotz ſeiner Schwächen ſtets einen Humor

von wirklicher Geſundheit und einem angeborenen Charme an den Tag gelegt (Abb. 243), dem ſeine ungeheure Popularität wohl zu gönnen iſt. Auch wenn er die Hiſtorienmalerei Pilotys auf ſeine bajuvariſche Bauernwelt in Anwendung brachte, kam er gelegentlich, wie in dem „Letzten Aufgebot“ der alten Bauern, die zum tiroler Freiheitskampf ausziehen, zu charaktervollen und maleriſch intereſſanten Leiſtungen. Doch die urwüchſige Kraft ſeiner Frühzeit blieb unwiederbringlich verloren.

Dieſen Führern ſchloß ſich ein unüberſehbares Heer von Nachfolgern an. Matthias Schmid (geb. 1835), E. Kurzbauer (1840—1879), Hugo Kauffmann (geb. 1844), der Sohn Hermann Kauffmanns, Wilhelm Rieſſtahl (1827—1888) und andere blieben beim Landvolk. Eduard Grützner (geb. 1846), auch ein Piloty-Schüler, der von dem Meiſter auf das ſeinen Fähigkeiten entſprechende Stoffgebiet gewieſen wurde und von ihm eine vortreffliche maleriſche Ausrüſtung erhielt, ſuchte in den Klöſtern bei weinliebenden, wohlgenährten Mönchen nach harmlos humoriſtiſchen Motiven, die er überreichlich fand (Abb. 244). Andere wieder zogen in die Städte, um hier neue Stoffe zu genremäßigen Darſtellungen zu finden. Der Ernſt der politiſch erregten Zeit wies die Maler um die Mitte des Jahrhunderts ſchon hier und dort auch auf die ſoziale Anekdote. Aber eine Anekdote mußte es immer ſein, eine kleine Geſchichte, aus der ſich ohne Mühe lehrſame Betrachtungen und eine leicht faßliche „Moral“ ziehen laſſen konnten.

Zu gleicher Zeit aber machen ſich doch auch Anzeichen für eine andersartige Beeinfluſſung der deutſchen Malerei durch die koloriſtiſchen Fortſchritte des Auslandes bemerkbar. Die Farbenfreude der franzöſiſchen Romantiker, das Streben zu einheitlicher maleriſcher Stimmung, wie ſie von den Meiſtern des paysage intime ausgebildet worden, befruchten die Deutſchen, die ſuchend nach Weſten ziehen, und indirekt die Heimgebliebenen, denen ſie das in der Fremde Erlernte weitergeben. Eine hervorragende Rolle in dieſer Übergangszeit ſpielt namentlich die Künſtlerſchaft Frankfurts. Hier hatten Philipp Veit und Eduard von Steinle, die in den dreißiger Jahren an das Städelſche Inſtitut berufen worden waren, nazareniſche Keime angepflanzt, und wir werden ſpäter ſehen, wie lange dieſer romantiſche Zug nachwirkte. Die Beiden hatten jedoch

246. Pferde der Pußta, von T. Schmitſon. Karlsruhe, Großherzogl. Kunſthalle.
(Phot. der Verlagsanſtalt Bruckmann A.-G., München)

247. Galeerenſträflinge, von A. F. Hausmann.

248. Der Stier, von R. Burnier.

Digitized by Google

auch eine ſolide Kunſt des ſchlichten maleriſchen Ausdrucks gepflegt, die vor allem in ihren Porträts zu ſo ſchönen Reſultaten führte und auf das jüngere Geſchlecht Eindruck machte. Auch die beiden Genremaler düſſeldorfiſcher Schulung, die nun in Frankfurt die Anekdotenkunſt einzuführen ſuchten und das rheiniſche Bürger- und Bauernleben ſchilderten, Jakob Becker (1810—1872) und Anton Burger (1824—1905, Abb. 245), blieben davon nicht unberührt. Mehr noch verrieten andere Künſtler die Unbefangenheit und den feinen Malerſinn der Natur gegenüber, die in Frankfurt gepflegt wurden. So Angilbert Göbel (1821—1882), der ſchon in den fünfziger Jahren ſoziale Themata mit großem Griff anzupacken wußte. Oder Peter Becker (1828—1904) und Jak. Fürchtegott Dielmann (1809—1885), die eine intime Landſchaftskunſt anbahnten. Dielmann war es, der, gleichfalls ſchon in den fünfziger Jahren, die Frankfurter Künſtler nach dem kleinen Orte Kronberg im Taunus führte, wo ſie ſich

249. Herbſtmorgen in der ſüdlichen Schweiz, von Val. Ruths. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

ähnlich wie die Meiſter von Barbizon im ungeſtörten Studium der Natur in die Geheimniſſe der farbigen Wirklichkeit verſenkten, ohne anderes Ziel, als die Schätze zu heben, die hier ruhten. Dort fand ſich auch Burger ein, zum Vorteil ſeiner maleriſchen Entwicklung. Dort ward Peter Burnitz (1824—1886) ſeßhaft, der ſelbſt ſchon ein Jahrzehnt lang in Paris geweſen war und von dort eine feine Landſchaftskunſt mitgebracht hatte, die ihre Abſtammung von der Schule von Fontainebleau nicht verleugnen kann. Dort ſiedelte ſich früh (und wiederum ſpäter, nach längerem Aufenthalt in London) Otto Scholderer (1834—1902) an, der geſchmackvolle, gleichfalls in Paris gebildete und ſchon von Courbet beeinflußte Stillebenmaler. Ferner Adolf Schreyer (1828—1899), der in langer Wanderſchaft das öſtliche Europa, Kleinaſien und Nordafrika durchreiſte, den Krimkrieg mitmachte und in ſeinen Pferdebildern Fromentin an Breite und Lebendigkeit des Vortrags nacheiferte. Sein Freund und Landsmann Teutwart Schmitſon (1830—1863), der aber ſeiner Vaterſtadt Frankfurt ſchon frühzeitig untreu wurde, liebte gleich ihm die zügelloſen, ungezähmten Pferde der Steppe (Abb. 246) und die Herden der

Pußta, die er mit außerordentlichem Temperament und in glänzender Technik beſonders gern in wilder dramatiſcher Bewegung, in dichtgedrängten Rudeln, zwiſchen aufgeweichten Schneemaſſen, im Regen und Sturm ſchilderte. Auch den Hanauer Friedrich Karl Hausmann (1825—1886), deſſen ſtarke koloriſtiſche Begabung die Jahrhundertausſtellung wieder aus der Vergeſſenheit zog, darf man den Frankfurtern zurechnen. Hausmann hatte ſich wiederum in Paris gebildet und ſich dort eine maleriſche Kraft und eine ſouveräne Sicherheit der Pinſelführung angeeignet, die faſt an Delacroix und Daumier denken laſſen (Abb. 247). Seine italieniſchen Kircheninterieurs mit den farbigen Gewändern der Kardinäle und Biſchöfe vor allem ſind in der Gruppierung der Figuren und in der Anordnung der Farbenwerte ungewöhnliche Leiſtungen für jene Zeit. Auch ſein großes Hiſtorienbild „Galilei vor dem Konzil", deſſen Skizze freilich ſtärker wirkt als das ausgeführte Gemälde ſelbſt, wird durch ſolche Eigenſchaften über den Durchſchnitt dieſes Genres hoch emporgehoben.

250. Luſtige Unterhaltung, von Fritz Werner.
(Nach der Originalradierung des Künſtlers)

Aber nicht allein in Frankfurt, in ganz Deutſchland macht ſich um jene Zeit, in den fünfziger und ſechziger Jahren, eine Kunſt bemerkbar, die, abſeits von der Hiſtorien- und Genremalerei, wenn auch vielfach in Beziehungen zu ihr, zur Einfachheit und Naturwahrheit und von der oft lauten Buntheit des neu gewonnenen Kolorismus zu ſchlichter Tonſchönheit drängt. Es iſt die unmittelbare Fortſetzung der Malerei aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts, von der oben geſprochen wurde, eine Unterſtrömung wie dieſe, deren ſelbſtändiger Wert und deren Bedeutung für die Kontinuität der bis in die neueſte Zeit führenden Entwicklung erſt jetzt im vollen Umfange erkannt wird. Sie gehört im Hinblick auf ihre Wirkung und ihren Zuſammenhang mit der jüngſten Epoche zum größten Teil erſt in den letzten Abſchnitt dieſer Überſichten; nur die älteren Meiſter dieſer weitverbreiteten Gruppe müſſen hier angefügt werden. Düſſeldorf, das auch ſchon bei den Frankfurtern mitſprach, iſt nach Achenbachs Auftreten namentlich für die Landſchaft wichtig geweſen, zumal ſeitdem die Schüler Achenbachs und Schirmers ihr Können nicht nur im benachbarten Holland und Belgien, ſondern auch in Frankreich vertieften. Zu dieſen gehörten Ludwig Hugo Becker (1833—1868), deſſen Bilder durch ihre ſonnige Helle überraſchen, und Richard Burnier (1826—1884), der in Paris von Troyon die Verbindung von Landſchaft und Tierbild lernte (Abb. 248). Nach Düſſeldorf kamen auch der Württemberger Theodor Schüz (1830—1900), der ſich den früheren Vorkämpfern des

Pleinair in Deutſchland mit beſcheideneren Mitteln anſchließt, und der Schweizer Rudolf Koller (1828—1905), der mit einer kräftigen Mache naturaliſtiſchen Wirkungen nachging. Und ein Schüler der Düſſeldorfer Akademie war auch der Hamburger Valentin Ruths (1825—1905), der die in ſeiner Heimat ihm durch Suhr vermittelten nordiſchen Einflüſſe mit Schirmerſchen Lehren verband (Abb. 249) und vor dem Erlahmen ſeiner bedeutenden Fähigkeiten Landſchaften von ſtarkem, maleriſch beſeeltem Naturgefühl ſchuf, bei denen man mitunter an den jungen Menzel denken muß. Menzel ſelbſt hatte in Berlin keinen Kreis von Schülern um ſich gebildet; ſeine Wirkung war mehr eine indirekte, die ſich erſt in ſpäteren Jahren äußerte. Der einzige, der ihm künſtleriſch nahe ſtand, war Fritz Werner (1827—1908), der ſeinem Meiſter auch darin folgte, daß er ſich mit ihm Meiſſonier näherte. Dieſe beiden Großen haben

251. Der ſchöne Brunnen in Trient, von Rudolf von Alt.

Werners Lebenswerk beſtimmt, in dem ſich Landſchaftsſtücke, Interieurs und friedericianiſche Soldatenbildchen (Abb. 250) von großer Feinheit des Tons und liebevoller Sorgſamkeit im prickelnden maleriſchen Detail finden. Mehr an Franz Krüger als an Menzel erinnert der als Direktor der Königsberger Akademie geſtorbene Karl Steffeck (1818—1890), der gleichfalls in Paris, im Bannkreiſe Delaroches, gelebt hatte und als ein tüchtiger Pferdemaler, namentlich auch als ein beliebter Lehrer, die guten Traditionen vom Anfang des Jahrhunderts in die ſpätere Zeit hinüberrettete.

Der öſterreichiſche Menzel iſt Rudolf von Alt (1812—1905), der den Berliner Altmeiſter ſogar an Jahren, an unveränderlicher Schaffenskraft und Entwicklungsfähigkeit noch übertraf, wenn er auch der Macht und Tiefe dieſes alles umfaſſenden Genies niemals nahe kam. Alts Feld iſt die Aquarelltechnik, in der er eine unüberſehbare Schar meiſterhafter kleiner Landſchafts- und Architekturbildchen hinterlaſſen hat, von einer unvergleichlichen Präziſion und Feinheit im Detail, das doch ſeinem großen Blick für die maleriſche Stimmung des ganzen Ausſchnitts

Digitized by Google

252. In der Pußta, von Auguſt v. Pettenhofen. Magdeburg, Privatbeſitz.
(Ein Jahrhundert deutſcher Kunſt)

niemals gefährlich wurde (Abb. 251). Von ſeinem Vater Jakob Alt (1789—1872), der aus Frankfurt nach Wien gekommen war, hatte er die Freude an der Wiedergabe pittoresker Bauformen geerbt, auch die Liebe zum Stephansturm, der in Rudolf von Alts Schaffen eine ähnliche Rolle ſpielt wie der Berg Fuji im Oeuvre Hokuſais, des japaniſchen Menzel. Mit bewundernswerter Elaſtizität hat er als Neſtor der öſterreichiſchen Künſtler am Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluß der modernen Strömung ſeine Malweiſe noch einmal verändert, ſeinen Vortrag freier, leichter und lockerer geſtaltet und Bilder aus ſeinem alten Stoffgebiet von einer Größe der Auffaſſung gemalt, die vielleicht alles Frühere übertreffen. Es war mehr als eine Reverenz vor dem Alter, daß ihn die junge Wiener Sezeſſion zu ihrem Ehrenpräſidenten ernannte: er gehörte in Wahrheit zu ihr. Neben Alt ſteht der Nachwuchs der Waldmüller-Schule, darunter an erſter Stelle der liebenswürdige Friedrich von Friedlaender (1825—1899), der Organiſator der Wiener Künſtlergenoſſenſchaft, der in der Jugend mit gut gemalten, figurenreichen Bildern aus dem Leben der Zeit, Szenen vom Kirchtag, aus der Kantine, aus dem Verſatzamt, hervortrat und ſpäter als „Invalidenmaler" eine beliebte Spezialität fand. Einen bedeutenden Schritt vorwärts tat jedoch Auguſt von Pettenkofen (1822—1889), deſſen Anfänge ſich gleichfalls noch in altwieneriſch-vormärzlichen Bahnen bewegen, der ſich aber bald in die Schule der Franzoſen begab. Auch Pettenkofen trat in Paris der Kunſt Meiſſoniers nahe, mit dem er die Vorliebe für kleine, ja winzige Formate teilte, aber er ſtrebte über die kecken und prickelnden Buntheiten dieſes Meiſters hinaus zu einem harmoniſchen Ausgleich der kontraſtierenden Valeurs und zu einheitlicher Tonwirkung, die er an andern Muſtern ſtudierte. So ſchuf er die lange Reihe ſeiner Bildchen aus Ungarn und Slavonien, ſeine Hütten, Bauernhöfe, Küchen, Werkſtätten, Fuhrwerke (Abb. 252), Zigeunerlager und Stallinterieurs, ſeine Märkte mit ihrem Gewimmel von miniaturhaften Menſchen- und Pferdegeſtalten, die meiſt aus der kleinen Theißſtadt Szolnok ſtammen, dann ſeine Veduten aus Italien, vor allem aus Venedig, — koſtbare Kunſtwerkchen von juwelenhaftem Reiz und ſubtilſter Abdämpfung aller koloriſtiſchen Härten, die in einer Skala überaus vornehmer grauer Töne den maleriſchen Zauber leuchtender Helligkeit und warmer Schattenlagen mit feinen und doch breiten Strichen wiedergeben.

Digitized by Google

253. Am Chiemſee, von Eduard Schleich d. Ä. Leipzig, Städt. Muſeum.

254. Landſchaft, von A. Lier.

Digitized by Google

Einen ſtarken Niederſchlag fand die in Paris ausgebildete Kunſt der intimen Naturauffaſſung und der harmoniſchen Einheit des Tons ſchließlich in München, wo ihr Chriſtian Morgenſtern ſchon früher, auf Kopenhagener Anregungen fußend, den Boden bereitet hatte. Eduard Schleich d. Ä. (1812—1874), der ſich auf ſeinen Schultern erhob, verband Einflüſſe der altholländiſchen Meiſter mit dem, was er auf ſeinen Studienfahrten durch Belgien und Frankreich gelernt hatte, in ſeinen ernſten Stimmungslandſchaften aus der Iſargegend, dem Dachauer Moos und von den bayeriſchen Seen (Abb. 253), doch blieb ſeine Farbe trotz ihrer beſſeren Schulung hinter Morgenſterns lebendiger Friſche vielfach zurück. Die Jüngeren, wie etwa Anton Teichlein (1820—1879), ſchloſſen ſich dann unmittelbar an die Fontainebleauer an, die in Adolf Lier (1826—1882) ihren talentvollſten und erfolgreichſten Propheten in Deutſchland fanden (Abb. 254). Lier hatte namentlich bei Dupré gelernt, und deutlich vernehmen wir das Echo der Kunſt von Barbizon aus ſeinen Münchner Werken, aus dieſen ſchlichten Landſchaftsblicken von der ſüddeutſchen Hochebene mit ihren Herden und pflügenden Bauern, ihren rauſchenden Baumgruppen und weiten Fernblicken, ihrem ſonoren Farbenklang und ihren unmittelbar auf Dupré zurückweiſenden Lichterſpielen der aufſteigenden und untergehenden Sonne, die durch eine reife Auffaſſung der atmoſphäriſchen Probleme gebändigt und in die Stimmung des Ganzen eingeordnet erſcheinen. Liers Bilder ſind es vor allen andern geweſen, die einen Umſchwung in Deutſchland herbeiführten, da er als vortrefflicher Lehrer einem großen Kreiſe eifriger Schüler (unter ihnen vor allem der Schweizer Adolf Stäbli, 1842—1901, Abb. 255) die in Barbizon gewonnenen Erfahrungen weitergab und ſo für die Verbreitung einer neuen und vertieften Erkenntnis der Natur ſorgte.

Doch neben allen dieſen tüchtigen Kräften ſtand ſchon längſt eine Gruppe weit mächtigerer Perſönlichkeiten, die alle Sehnſucht der Zeit mit der Kraft des Genies zuſammenfaßten und der deutſchen Kunſt aus Eignem große neue Ziele ſetzten. Schon waren Anſelm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans von Marées an der Arbeit. Und in München, dem Mittelpunkt des deutſchen Kunſtlebens, zu dem auch dieſe Trias Beziehungen unterhält, tritt, ſie ergänzend, Wilhelm Leibl auf. Dieſe vier Meiſter erſt ſind es, die das Fundament der modernen Malerei in Deutſchland legen; die Betrachtung ihres Schaffens ſoll darum den Abſchnitt eröffnen, der von der jüngſten Epoche unſerer Kunſt handelt.

255. Bauernhaus mit heraufziehendem Gewitter, von Adolf Stäbli.

Digitized by Google

256. Flora, von J. B. Carpeaux.

5. Die hiſtoriſchen Stile in Plaſtik, Architektur und Kunſtgewerbe.

„Hiſtorienkunſt“ war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das Schlagwort der Malerei geworden. Hiſtorienkunſt im doppelten und dreifachen Sinne; denn ſtofflich wie techniſch, in der Wahl der Gegenſtände wie in der Art ihrer Behandlung, in der Kompoſition wie im Kolorit blickte man gern auf die Vergangenheit zurück. Aber die Malerei als die beweglichſte der bildenden Künſte ſtellte auch zuerſt Perſönlichkeiten ins Feld, die dieſe rückwärts gerichtete Frontſtellung änderten. Die Plaſtik und die Architektur ſowie die angewandte Kunſt, durch ihre ſtärkere materielle Gebundenheit auf eine langſamere Entwicklung angewieſen, blieben noch auf Jahrzehnte hinaus im Bann der hiſtoriſchen Stile, deren Einfluß fugenartig hintereinander einſetzte, bis ſie ſich die Hand zum Bunde reichten und gemeinſam die Herrſchaft übernahmen. Der Klaſſizismus hatte die geſamte Kunſt vor das Muſter der Antike geſtellt, die Romantik der Formenſprache des Mittelalters neue Anhängerſchaft geworben. Beide Bewegungen wurden nun, um 1850, durch das wiedererwachte Intereſſe an der Renaiſſance abgelöſt, das ſich bald überall fühlbar machte. Aber auch dabei blieb man nicht ſtehen. Die kunſtgeſchichtlich gebildete Zeit wollte ihr neues Wiſſen zeigen, nach dem ſechzehnten Jahrhundert nahm ſie die vordem verpönte Periode des Barockſtils vor, um auch an dieſer ihre imitatoriſche Begabung zu üben, und es war nur natürlich, daß man von hier aus auch den letzten Schritt zum Rokoko machte, ſo daß das neunzehnte Jahrhundert zuguterletzt den geſamten Entwicklungsgang aller früheren Jahrhunderte bis zu dem weltgeſchichtlichen Einſchnitt der franzöſiſchen Revolution in raſchem Kreislauf noch einmal durchmeſſen hatte und ſich ſchließlich, von hiſtoriſchen Kenntniſſen über und über bepackt, in einen tollen Wirbeltanz des ſkrupellos gewordenen Eklektizismus hineingeriſſen ſah, der erſt um das Jahr 1890 die erlöſende Gegenbewegung herausforderte.

257. Römiſche Hochzeit, von Eugène Guillaume.

Die Plaſtik wurde von dieſer allgemeinen Unruhe naturgemäß am wenigſten berührt. Die feſte Begrenzung des bildhaueriſchen Betätigungskreiſes, das abſtrakte Weſen der Kunſt der reinen Form ſchließt ja die Möglichkeit ſo tiefgreifender Umwälzungen, der die anderen Künſte fortwährend unterworfen ſind, überhaupt aus. Hinzu kam, daß die Wiederaufnahme der antiken Ideale gerade hier den tiefſten Eindruck hinterlaſſen mußte. Die Plaſtik der Alten bietet eine ſolche Fülle von Werken, in denen die letzten Geſetze dieſer Kunſt mit der höchſten Meiſterſchaft zum Ausdruck gebracht ſind, daß ihr Einfluß nie völlig ſchwinden kann. Die Verehrung der Griechen blieb darum durch alle Wandlungen beſtehen; ja, der Anblick und das Studium der Antike wirkte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal mit verjüngender Kraft auf ein durchaus modern empfindendes Bildhauergeſchlecht. Aber anders als das Griechentum, das ſich dem forſchenden Künſtlerauge erſchließt, war der Klaſſizismus, der von den Akademien gepflegt wurde. Aus dem unvergleichlichen Reichtum des Lebens, über den die Plaſtik des Altertums verfügte, ward hier eine beſchränkte Anzahl von Einzelzügen herausgegriffen und zu einem Dogmenſyſtem vereinigt, das ſchließlich zu einem Erſtarren des künſtleriſchen Betriebes in ſeelenloſer Konvention führen mußte. Dagegen lehnte ſich denn auch in der Bildhauerkunſt das jüngere Geſchlecht auf, indem es bald auf die bewegtere, blutvollere Plaſtik der Renaiſſance hinwies, bald auf die üppige Fülle maleriſcher Formen und Linien zurückgriff, die das ſiebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gewagt hatten, bald die Erfahrungen ins Feld führte, die es aus eigenem Naturſtudium gewann.

Frankreich war in dieſem Kampf gegen das klaſſiziſtiſche Schema die Vormacht Europas. Der Reichtum an bildhaueriſchen Talenten, den es dabei in die Wagſchale zu werfen hatte, iſt allerdings außerordentlich groß; die bewundernswerte künſtleriſche Kultur des franzöſiſchen Volkes hat vielleicht ihren impoſanteſten Ausdruck in dem ſicheren Formgefühl und dem vollendeten Geſchmack gefunden, die auch dem Durchſchnitt ſeiner plaſtiſchen Leiſtungen eigen ſind. Ebenſo wie auf dem Gebiet der Malerei gingen auf dem der Skulptur während des vergangenen Jahrhunderts weitaus die ſtärkſten Impulſe für alle Nationen von Paris aus. Übrigens zeichnete

ſich auch der franzöſiſche Klaſſizismus wenigſtens durch das gleiche ſolide techniſche Können aus, das in der Malerei die David-Schule ihren Nachfahren überlieferte. Vor dem völligen Hinabgleiten in den Herrſchaftsbezirk der niederen Schablone, das wir bedrückten Herzens zu derſelben Zeit in Deutſchland beobachten, bewahrte ihn das tüchtige und gewiſſenhafte Handwerk, das ſeine Erzeugniſſe ſtets auf einer reſpektablen Höhe hielt. Immerhin, es war doch eine Schablone, die ſich herausgebildet hatte und in der offiziellen Kunſt ihre Tyrannis übte. Die „klaſſiſchen Formen" blieben Jahrzehnte hindurch das Credo der Akademie, dem ſich der ganze Unterricht zu beugen hatte. Jahrzehnte hindurch hielten ſich die Aufgaben für den „prix de Rome", die gewöhnliche Eingangspforte der franzöſiſchen Bildhauer zur Anerkennung und zum Ruhm, in demſelben Geleiſe. Aber da die jungen Leute trotz dieſer Eintönigkeit dort wirklich und rechtſchaffen arbeiten lernten, hat auch dieſe konſervative Macht ihre unbeſtreitbaren Verdienſte. Ohne die Grundlagen, die ſie aus dieſer Schulzucht mitnahmen, hätten die meiſten von denen, die ſpäter von der großen Mutter abfielen, den Kampf gegen ſie gar nicht eröffnen können. Welch vornehmer Wirkungen der franzöſiſche Akademismus fähig war, hat an erſter Stelle Eugène Guillaume (geb. 1822) bewieſen. Seine Schilderungen aus der Römerwelt, zumal ſeine Hauptwerke, die Doppelbüſte der Gracchen und die Gruppe der „Römiſchen Hochzeit" (Abb. 257), haben in der ſtolzen Strenge ihrer Umriſſe, ihrer Geſichtszüge, ihrer Gewandfalten eine kühle Hoheit, der eine ſtarke Anziehungskraft innewohnt. In einem arbeitsreichen Leben von vielen Jahrzehnten hat dieſer überzeugte Anhänger des Klaſſizismus, der durch ſeine amtliche Stellung an die Spitze der franzöſiſchen Künſtler gerückt wurde, an den Prinzipien ſeiner Jugend unerſchütterlich feſtgehalten. Auch ſeine Porträtbüſten, wie der geiſtvolle Kopf des Erzbiſchofs Darboy, haben jene ernſte, gefeſtete Ruhe, zu der er ſich erzogen. In verwandten Kreiſen bewegten ſich Jean Joſeph Perraud (1819—1876), deſſen Gruppe des „Lyriſchen Dramas" an der Pariſer Oper noch ganz den Schematismus des pyramidalen Aufbaus zeigt, während ſeine „Kindheit des Bacchus", auf der Weltausſtellung von 1867 viel bewundert, zu lebendigerer Linienführung überleitet, weiter Hippolyte Moulin (geb. 1832), deſſen Merkur mit der grinſenden Faun-Herme („Das Geheimnis aus höheren Regionen") durch ein glückliches Bewegungsmotiv die Abhängigkeit der ſonſtigen Erfindung halb vergeſſen läßt, Aimé Millet (1819—1891), dem die Oper den weithin ſichtbaren Apollo ihrer Kuppel verdankt, oder, aus

258. Der Schwur des Spartakus, von L. E. Barrias.

einem jüngeren Kreiſe, Louis Ernest Barrias (1841—1905), deſſen „Schwur des Spartakus“ (Abb. 258) im Tuileriengarten eine außerordentliche Meiſterſchaft in der Behandlung des nackten Körpers verrät, der in ſeinem koloſſalen Denkmal für Viktor Hugo ſich der pathetiſchen Gebärde näherte, die in der franzöſiſchen Bildnerei bald eine etwas aufdringliche Rolle zu ſpielen beginnt, und der dann wieder ſo zart ſein konnte wie ein Meiſter des achtzehnten Jahrhunderts.

Von zwei Seiten her ward der akademiſche Formalismus beſonders wirkſam in ſeiner Herrſchaft bedroht: von der Schule François Rudes, die, den Realismus Houdons weiterführend, dem modernen Lebensgefühl durch einen engeren Anſchluß an die Natur Eingang in die Plaſtik zu verſchaffen ſtrebte, und durch eine abſeits ſtehende Gruppe, die ſich auf die herberen Formen der italieniſchen Frührenaiſſance ſtützte und den gehaltenen, im innerſten beſeelten Stil des Quattrocento gegen die äußerlich gewordene Nachahmung der Antike ausſpielte. Carpeaux und Dubois ſind die beiden großen Meiſter, die hier als Führer auftraten, um mit ihren Anhängern getrennt zu marſchieren, aber vereint zu ſchlagen. Jean Baptiſte Carpeaux (1827—1875) gehört zu den ſtärkſten Perſönlichkeiten, die in die Geſchichte der franzöſiſchen Bildhauerei eingegriffen haben. Sprühendes, von Lebensluſt und Schöpferdrang überſprudelndes Temperament verband ſich in ihm mit einer ſinnlichen Formenfreude von lachender Geſundheit, und ein eiſerner Wille befähigte ihn, ſein Genie gegen den Unverſtand der Menge und das Gezeter prüder Banauſen durchzuſetzen. Durch den Unterricht bei Rude, David d'Angers und Duret vorgebildet, ward Carpeaux früh auf eindringliches Naturſtudium und realiſtiſche Tendenzen hingewieſen, die er zuerſt auf römiſchem Boden, noch ohne die Sicherheit eignen Stilgefühls, in ſeinem einſt berühmten neapolitaniſchen Fiſcherknaben und ſeiner jetzt im Luxembourg-Garten aufgeſtellten Ugolino-Gruppe zu betätigen ſuchte. Doch in dem Relief des Flora-Pavillons, deſſen größere allegoriſche Gruppe gleichfalls noch ſpätitalieniſche Einflüſſe verrät, hatte er ſich ſelbſt gefunden (Abb. 256). In dieſer entzückenden Geſtalt der lächelnden Blumengöttin, unter deren ausgeſtreckten Armen rundliche nackte Kinder ausgelaſſen umherhüpfen, lebt ſchon der fortreißende Rhythmus der Linien und Formen, der dann in Carpeaux' Hauptwerk: der 1869 vollendeten Gruppe des Tanzes an Garniers neuem Opernhaus, einen jubelnden Triumph feiert. Nie iſt die bacchantiſche Luſt der Kunſt der Bewegung plaſtiſch mit ſolcher Meiſterſchaft dargeſtellt worden, nie hat die Ekſtaſe ſinnlicher Lebensfreude einen Ausdruck von ſolcher Kühnheit und ſolcher Grazie zugleich erfahren. Dieſe ſchönen Mädchengeſtalten, die den ſchlanken

259. Jeanne d'Arc, von H. Chapu. Paris, Luxembourg.

260. Jungfrau von Orléans, von Paul Dubois.
(Gazette des Beaux-Arts)

Gott des Tanzes in entfeſſeltem Reigen umtaumeln, ſind erfüllt von einem Rauſch des Vergeſſens. Und doch iſt die freie Kompoſition der Gruppe im Aufbau wie im Umriß und Kontraſtſpiel der Linien wunderbar geſchloſſen und die ſcheinbar ganz ungezwungene Anordnung der gedrängten Figuren von reifſtem Kunſtverſtand geleitet. Wir verſtehen heute nicht mehr die ſittliche Entrüſtung und die handgreiflichen Attentate, die das Werk hervorrief, ohne es freilich von ſeinem Platze verdrängen zu können. Auch in Carpeaux' zweiter großer Schöpfung, dem Brunnen im Garten des Luxembourg mit den vier Weltteilen, die gemeinſam eine Erdkugel halten, entzücken die rhythmiſchen Harmonien der fein zuſammengeſtimmten Bewegungen und das warme, atmende Leben in den herrlich modellierten Körpern der nackten Globusträgerinnen. Nicht mit Unrecht fand man in dieſen Hymnen auf weibliche Schönheit und überſchäumende Daſeinfreude einen Abglanz von dem Champagnerwirbel des zweiten Kaiſerreichs, deſſen bedeutenden Männern und verführeriſchen Frauen Charpeaux überdies in einer Reihe charakteriſtiſcher Porträtbüſten Denkmäler geſetzt hat. Doch das Raffinement einer dekadenten Kulturepoche geht bei ihm reſtlos auf in einer naiven heidniſchen Freude im Genuß des Daſeins, der die ſchöpferiſche Kraft ſeiner Hand Form und Geſtalt zu geben vermochte.

Ein Schüler von Rude war auch Auguſte Caïn (1822—1894), der dann als Tierbildhauer das Erbe Baryes antrat und von Darſtellungen kleinerer Formate, die an die winzigen Bronzen dieſes Meiſters erinnern, zu dramatiſch bewegten Kampfgruppen wilden Raubgeſindels überging. Seine Adler und Geier, Löwen und Eber, Tiger und Krokodile, die um Leute und Leben ringen, ſind von prachtvoller Naturwahrheit. Auch das große Denkmal des Herzogs Karl von Braunſchweig in Genf, das Caïn ſchuf, und das von der Reiterſtatue des Herzogs ſelbſt auf hohem Unterbau bekrönt wird, ſchmückte er mit den koloſſalen Bildern von Löwen und Greifen aus rotem Marmor. Henri Chapu (1833—1891) ſteht mit Carpeaux durch die gemeinſam genoſſene Schule Durets und durch die Natürlichkeit ſeiner Geſtalten in Verbindung. Aber Chapu hatte auch bei Pradier gelernt und von dieſem Großmeiſter der akademiſchen Schönheitsregeln eine Freude an der lieblichen Feinheit anmutig-graziöſer Linien übernommen, an der ſein zarteres Talent zeitlebens feſthielt. Die Hochrelieffigur des „Gedankens" an der Grabſtele der Gräfin d'Agoult, die Geſtalt der Jugend, die zu dem Monument Henri Regnaults in der Ecole des Beaux-Arts den Lorbeerzweig hinaufreicht, die ſterbende Nymphe Clytia und ähnliche Arbeiten zeigen ihn als einen Meiſter in der Modellierung holder junger Frauenkörper

261. Elefant, von Emanuel Frémiet.

und im Arrangement des Faltenwurfs ſanft herabwallender Gewänder. Es iſt bezeichnend, daß er die Jeanne d'Arc nicht als Amazone, ſondern als das Hirtenmädchen von Domremy darſtellte, wie es in inbrünſtig-viſionärem Gebet niedergekniet iſt und zum Himmel emporblickt (Abb. 259). Dies Werk Chapus im Luxembourg-Muſeum hat den Ruhm des Künſtlers vor allen andern verbreitet; allenthalben ſind Abgüſſe und Nachbildungen des Originals aufgeſtellt worden, ſogar im Örſteds Park zu Kopenhagen grüßt das ernſte Antlitz des frommen Kindes, das ſich ſeiner Heldenmiſſion bewußt wird, aus grünem Buſchwerk. Weniger bekannt geworden ſind Chapus Denkmalfiguren, unter denen die des Advokaten Berryer im Pariſer Juſtizpalaſt hervorragt.

Jeanne d'Arc als jungfräuliche Kriegerin darzuſtellen, war ein Thema recht nach dem Herzen Paul Dubois' (1829—1905), der ſich von dem Klaſſizismus in die herbere Formenwelt des Quattrocento flüchtete. Die geſchmeidige Geſtalt des eiſengepanzerten Mädchens auf dem prachtvoll ausſchreitenden Kampfroß (in Reims und Paris), ihr ſchmales Antlitz mit dem verzückt aufgerichteten Blick, die eckige Geſte ihres Armes, der das Schwert wie ein heiliges Wahrzeichen hält, verraten deutlich die Begeiſterung, mit der ſich Dubois in das Studium der frühen Renaiſſance verſenkte (Abb. 260). Man denkt an Donatello vor ſeinem heiligen Johannes als Kind, mit dem er 1861 im Salon debutierte, denkt an Verrocchio vor ſeinem Reiterbilde des Connetable von Montmorency in Chantilly, denkt an die Porträts italieniſcher Maler des fünfzehnten Jahrhunderts vor der verſilberten Bronze ſeines florentiniſchen Sängers, denkt an Bauwerke und Skulpturen der Früh- und Hochrenaiſſance vor dem offenen Säulenbau ſeines Grabmonuments für den General de la Moricière in der Kathedrale zu Nantes, unter deſſen Bronzefiguren an den Ecken des Sarkophags ſich die berühmt gewordene Gruppe der Caritas mit ihren Kindern befindet. In allen dieſen Werken iſt der wunderbar gehaltene Naturalismus der alten Meiſter, denen Dubois ſich in langjährigem Aufenthalt im Süden angeſchloſſen hatte, iſt ihre Kunſt, die ſtrengen Linien ſchlanker, ſehniger Glieder zu reizvollem Spiel zu ordnen, wiedererwacht. Auch die feine Geſtalt der zum Leben erwachenden Eva, der Narziſſus im Luxembourg,

Digitized by Google

die Bronzebüſten der Maler Bonnat und Baudry, die Köpfe von Gounod, Paſteur und vielen andern ſtehen auf dem Boden dieſer reifen Kunſt, die den blühenden Reichtum innerer Bewegung durch ein weiſes Formgefühl bändigt, das natürliche Leben der Muskeln und Sehnen unter der Oberfläche durchſchimmern läßt, aber ſtets dem Geſetz der plaſtiſchen Ruhe unterordnet. Dubois' Kunſt, die man am beſten in Jacobſens Ny-Karlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen überblicken kann, wo gute Abgüſſe faſt aller ſeiner Arbeiten vereinigt ſind, hat nichts Umſtürzleriſches, ſie hat der franzöſiſchen Bildnerei nicht unerhörte neue Wege gewieſen, aber ihr tiefes Verſtändnis für die Probleme der Form und ihr vollendeter Geſchmack haben Werke erzeugt, deren hohe Schönheit ihre Geltung nie verlieren kann.

Die übrigen bedeutenden Talente der Pariſer Schule halten ſich zwiſchen dieſen Führern. Eugène Delaplanche (1836—1891), wiederum ein Schüler Durets, ſtrebte in ſeiner Eva nach dem Sündenfall (im Luxembourg) und ſeiner ſitzenden Statue Aubers im Foyer der Oper — um nur ſeine beiden bedeutendſten Schöpfungen zu nennen — mit Glück nach einer freien Natürlichkeit des Ausdrucks. Emanuel Frémiet (1824—1910), der noch aus Rudes Atelier ſtammte, widmete ſich zuerſt, gleich Caïn, der Tierplaſtik (Abb. 261), erweiterte aber bald ſein Stoffgebiet und entfaltete eine enorme künſtleriſche Fruchtbarkeit, die dennoch ſeiner Begabung nicht allzu gefährlich wurde. In einzelnen kleineren Arbeiten, wie in der Bronzeſtatuette eines Minſtrels aus dem fünfzehnten Jahrhundert, hält er ſich ganz nahe an Dubois. Eine Miſchung aus deſſen Art und dem energiſchen Naturalismus der anderen Richtung ſtellt dann die lange Reihe von Frémiets Reiterſtandbildern dar, unter denen das Monument der Jeanne d'Arc auf dem Pariſer Pyramidenplatz — von ſtarker Wirkung durch den Kontraſt des kaum entwickelten jungfräulichen Kindes und des gewaltigen Pferdes —, das Denkmal des Velazquez hoch zu Roß vor der Louvrekolonnade (Abb. 262) und der galliſche Häuptling hervorragen. Die effektvollen Kampfgruppen ſchließlich, die Tier und Tier oder Tier und Menſch in wilder Umſchlingung auf Tod und Leben zeigen, wie die Szene zwiſchen einem Mann der Steinzeit und einer Löwin oder der Raub eines Weibes durch einen Gorilla, erinnern an die dramatiſche Wucht, mit der Barye und Caïn ſolche Themata behandelten, und an den leidenſchaftlichen Elan von Rude und Carpeaux. Frémiets Realismus iſt oft von einer etwas äußerlichen Bravour und ſtreift in der korrekten Nachbildung koſtümlichen Details gelegentlich ans Kleinliche, aber ſeine alles erfaſſende Beobachtungsgabe und ſeine erſtaunliche Beherrſchung des menſchlichen und tieriſchen Körpers in jeder Stellung und Bewegung drücken ſeinen Arbeiten ſtets den Stempel einer ſtarken künſtleriſchen Perſönlichkeit auf. —

262. Velazquez, von Em. Frémiet. Paris.
(Gazette des Beaux-Arts)

Deutſchland hatte dieſem Reichtum an Talenten in der franzöſiſchen Bildhauerkunſt

nicht viel an die Seite zu ſtellen. Die Befreiung von dem klaſſiziſtiſchen Schema ging darum hier erheblich langſamer vorwärts als in dem Nachbarlande. Die romantiſche Vorliebe für die deutſche Vergangenheit ſpielte in die Geſchichte der Plaſtik nur wenig hinein; die Macht der antiken Muſter erwies ſich zu ſtark, als daß man ſie zugunſten der naiv-treuherzigen Skulpturen des Mittelalters leichten Herzens aufgegeben hätte. Im allgemeinen hielten ſich die Bildhauer auch da, wo ſie, von der erſtarkenden Religioſität der Zeit ergriffen, mit ihren Werken der Kirche und dem Chriſtentum dienen wollten, ruhig an das akademiſche Rezept. Hatte doch Thorwaldſen ſelbſt, der große Heide, Chriſtus und die Apoſtel in der Sprache ſeiner idealen Formenkunſt dargeſtellt. Ihm folgten die Plaſtiker aller Orten mit ihrer geringeren Kraft, und nur wenige, wie etwa der Weſtfale Wilhelm Achtermann (1799—1884), machten den Verſuch, etwas von den härteren Formen und krauſeren Linien der altdeutſchen Holzſchnitzer und Steinmetzen ins neunzehnte Jahrhundert herüberzuretten. Mehr Anklang fand die Miſchung von gemildertem Klaſſizismus, zahmer Renaiſſance und einem beſcheidenen, in der Hauptſache auf das Koſtüm beſchränkten Realismus, wie ſie in Berlin die Schüler Rauchs, in Dresden Rietſchel und ſeine Anhänger in Mode gebracht hatten. In der preußiſchen Hauptſtadt huldigten ihr Ferdinand Auguſt Fiſcher (1805—1866), der Schöpfer der Kriegergruppen auf dem Belleallianceplatz, der noch den Unterricht Schadows und Rauchs ſelbſt genoſſen hatte, ſpäter Rudolf Siemering (1835—1905), deſſen Germaniafries 1871 allgemeine Bewunderung fand, und der in einzelnen Denkmälern, namentlich in dem für den berühmten Augenarzt Graefe in Berlin (Abb. 263), weniger in den Reiterfiguren des großen Siegesmonuments auf dem Leipziger Marktplatz, über den Durchſchnitt hervorragte. In München neben Schwanthaler, der in ſeiner zweiten Epoche vom ſchematiſchen Klaſſizismus abſchwenkte, freilich ohne die alte Flüchtigkeit aufzugeben, ſein ſchwächlicher Nachfolger Max Widnmann (1812—1895). In Wien die zahlreichen Schüler des gemilderten Akademikers Franz Bauer (1797—1872), der als unermüdlicher Lehrer eine ganze Generation zu handwerklicher Tüchtigkeit erzog, und neben dem vor allem der Medailleur Joſef Daniel Böhm (1794—1865), ein vorzüglicher Kenner und Sammler, als ein Anreger von hoher Bedeutung tätig war. In dieſen Kreis kam von München her der entlaufene Schwanthaler-Schüler Hans Gaſſer (1817—1868), dem das Donauweibchen im Wiener Stadtpark (Abb. 264), zahlreiche Grabdenkmäler, Idealgeſtalten und Bildnisbüſten (auch die mißlungene Wielandſtatue in Weimar) ihr Daſein danken. Dazu der Erfurter Anton Fernkorn (1813—1878), der in ſeinem Reiterdenkmal des Erzherzogs Karl ein kühnes Meiſterſtück des Bronzeguſſes ſchuf, und vor allem der Weſtfale Kaſpar von Zumbuſch (geb. 1830), der nach einigen Erfolgen in München nach Wien berufen wurde, wo ihm die Denkmäler Maria Thereſias, Beethovens (Abb. 265) und des Feldmarſchalls Radetzky zufielen. Die Lehren der Dresdner Schule Hähnels verpflanzten Otto König und Karl Kundmann nach Wien (beide geb. 1838), von denen Kundmann durch ſeine ſitzenden Statuen Schuberts und Grillparzers mit gutem Grunde populär geworden iſt. Ganz abſeits hielten ſich zwei ſüddeutſche Bildhauer: der Ansbacher Ernſt von Bandel (1800—1876), der Schöpfer des gewaltigen Hermann-Denkmals im Teutoburger Walde, das durch die monumentale Einfachheit ſeines Umriſſes Schwanthalers Bavaria wie Schillings Germania auf dem Niederwald weit hinter ſich läßt, und der Schwabe Joſeph Kopf (1827—1903), der in jungen Jahren nach Rom kam und als der letzte Ausläufer des älteren deutſchen Künſtlerkreiſes in der ewigen Stadt dort erſt vor wenigen Jahren geſtorben iſt, eine originelle Perſönlichkeit, auch den jüngeren Landsleuten in Rom eine verehrungswürdige Erſcheinung, und als Plaſtiker namentlich in ſeinen Porträtbüſten ein feiner Künſtler.

Allmählich drängten ſich auch andere Stile hinzu, und es begann ein friſcheres Leben.

263. Graefe-Denkmal in Berlin, von R. Siemering.

In München führte Konrad Knoll (1829—1899) in ſeinem hübſchen Fiſchbrunnen auf dem Marktplatze die deutſche Renaiſſance, verquickt mit gotiſchen Elementen, ein. Es war das erſte bedeutende Werk dieſer Art, dem bald, unter dem Einfluß der kunſtgewerblichen Deutſch-Renaiſſancebewegung, zahlreiche „altdeutſche" Brunnen mit frumben Landsknechten, würdigen Ratsherren und blaſenden Nachtwächtern folgten. Die ſchärfere Charakteriſtik, die hier im Sinne der alten nationalen Kunſt angeſtrebt wurde, führte mit beherzterem Realismus in Dresden Robert Diez (geb. 1844) weiter, deſſen famoſer „Gänſedieb" (jetzt auf dem Ferdinandsplatz, Abb. 266) bei ſeinem Erſcheinen in ganz Deutſchland freudig begrüßt wurde.

Doch ein entſcheidendes Wort wurde von allen dieſen Künſtlern nicht geſprochen, die bedeutſamſte neue Anregung kam vielmehr wiederum aus Berlin. Hier hatten ſich ſchon einige der älteren Rauchſchüler gegen den Regelzwang der Konvention aufgelehnt. Theodor Kalide (1801—1863) hatte es gewagt, in ſeiner trunkenen Bacchantin auf dem Panther (in der Nationalgalerie, Abb. 268) einen Vorwurf, den man als eine Kühnheit empfand, mit unverhülltem Realismus, zugleich mit bedeutendem Können in der Behandlung des nackten Frauenkörpers, darzuſtellen. Daneben hatte Wilhelm Wolff (1816—1887) in ſeinen Tierſkulpturen, die man freilich mit den gleichzeitigen franzöſiſchen Werken dieſes Genres nicht vergleichen darf, einen freieren, faſt naturaliſtiſchen Ton angeſchlagen. Indeſſen der Bringer des Neuen war ein Angehöriger der jüngeren Generation: Reinhold Begas (1831—1911), der mit mutigem Griff, ungefähr gleichzeitig mit Carpeaux in Frankreich, wieder auf den Barockſtil zurückging und durch ihn unſerer Plaſtik friſches Blut zuführte. Er hat ſich damit ein außerordentliches Verdienſt erworben, unbekümmert um die Angriffe, die er, in ſeinen ſpäteren Jahren ſelbſt ein

264. Donauweibchen, von H. Gaſſer. Wien, Stadtpark.

oft unduldſamer Hüter der Tradition, als junger Mann um ſeiner „revolutionären" Taten willen in reichem Maße erfuhr. Es war kein geringes Wagnis, damals auf die Kunſt des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hinzuweiſen. Denn nichts war ſeit dem Auftreten des Klaſſizismus ſo verpönt wie Rokoko, Zopf und Barock; das alles erſchien den Äſthetikern als ſchlimmſtes Satanswerk. Begas' Temperament aber fühlte ſich von der erhabenen Nüchternheit der akademiſchen Plaſtik abgeſtoßen. Er ſtrebte nach Leben und Bewegung. Daß er ſie als Sohn der kunſtgeſchichtlichen Zeit im Anſchluß an einen hiſtoriſchen Stil ſuchte, war nur natürlich. In Rom, wo der Sohn des Berliner Malers Karl Begas mit dem aufſtrebenden Kreis der Feuerbach, Böcklin, Marées, Lenbach, Allgeyer zuſammentraf und Natur und Kunſt mit geſteigerter Sinnenfreude genießen lernte, ging ihm die Schönheit der ſpätitalieniſchen Bildnerei auf. Er konnte nicht verſtehen, warum die Überlieferung bis Bernini heilig, von Bernini abwärts aber unheilig ſein ſollte. Und ſo vertiefte er ſich in die Reize der gefälligeren, ſinnlicheren Formen von der Spätrenaiſſance bis zum Zopfſtil. Begas hat die Führerrolle, die er damit antrat, nicht beibehalten, weil ihn das Schickſal im Übermaß der Güte in der Zeit ſeiner Reife auf ganz falſche Bahnen geführt hat. Er war unvergleichlich, wenn er dekorative Statuen oder Gruppen modellierte oder wenn er einen intereſſanten Männerkopf in Marmor meißelte, wenn er üppige oder zarte nackte Frauengeſtalten ſchuf, Venus, die den weinenden Amor beruhigt, Pan, der die verlaſſene Pſyche tröſtet, die Nymphe, der ein Kentaur auf ſeinen Rücken hilft, indem er ihr ſeine Hand als Steigbügel darreicht — man hat mit Recht darauf hingewieſen, daß es plaſtiſch gewordene Böcklin-Szenen ſind, die Begas hier modelliert hat —, oder die badende Suſanna (Abb. 267), die Sabinerin, die der eiſenſtarke Römer trotz ihres Sträubens davonträgt; wenn er ein holdes junges Weib bildete, das ſich nach dem Bade die Füße trocknet oder ſich im Spiegel beſchaut, den ihre ſchimmernden Knie halten — und er mußte überlebensgroße allegoriſche Geſtalten formen, welche die deutſchen Flüſſe, den Frieden, die Eintracht, den Ruhm verkörpern, überlebensgroße Viktorien, die Kränze warfen, mußte dem ſiegreichen Kaiſer, dem eiſernen Kanzler das Denkmal ſetzen, gehaltene Kraft des Greiſenalters, ungeheure Energie, die machtvolle Entſchloſſenheit des Tatenmenſchen ſchildern. Begas hatte mit jenen anmutigen Erfindungen, dann mit den Tiergruppen für das Schlachthaus in Budapeſt, mit der ganz barock gehaltenen, prachtvollen dekorativen Gruppe auf der Attika von Hitzigs neuer Börſe in Berlin, mit den Büſten

Digitized by Google

Moltkes (Abb. 269), Bismarcks und vor allem Menzels, auch mit der feinen Figur des Berliner Schillerdenkmals (1863 bis 1871), mehr noch mit den Perſonifikationen des Dramas, der Lyrik, der Philoſophie (Abb. 270) und der Geſchichte, die auf dem Brunnenrand des Sockels ſitzen, außerordentliche Erfolge errungen. Doch bei den umfangreichen Denkmalsanlagen, mit denen ſein Name heute in erſter Linie verbunden iſt, gelangte er immer nur zu ſchönen, lebensvollen Einzelheiten, zu glänzendem maleriſchen Beiwerk, niemals zu einem geſchloſſenen Geſamteindruck. So iſt auch er, wie ſo viele große Talente der deutſchen Kunſt in jenem Zeitalter, nicht dazu gelangt, ſeine Art über die Anlehnung an Vergangenes hinaus aus Eignem weiter zu entwickeln und die Hoffnungen zu erfüllen, die er erweckt hatte.

265. Beethoven-Denkmal, von K. v. Zumbuſch. Wien.

Auch die Wirkung Reinhold Begas' blieb eine beſchränkte und im ganzen eine äußerliche. Hatte der Meiſter die Kunſt der Barockzeit wieder hervorgezogen, um mit ihrer Hilfe zu friſcherer Natürlichkeit vorzudringen, freilich ohne ſeine Muſter je ganz zu vergeſſen, ſo nahmen die meiſten ſeiner Nachfolger den wieder zu Ehren gebrachten Stil lediglich als ein neues hiſtoriſches Vorbild, das ſich kopieren ließ und das ſie getroſt den anderen anreihten. Was uns not tat, war, daß Bewegung, Leidenſchaft, blühendes Leben in die Plaſtik kam. Begas hatte mit ſtürmiſcher Genialität einen Anlauf genommen, aber bis zum Gipfel kam er nicht, und die anderen waren zu ſchwerfällig, um zu folgen. Nur Viktor Tilgner in Wien (1844—1896) trat ihm ebenbürtig zur Seite, ein zarteres, graziöſeres Talent als der Berliner, der gern derb ins Fleiſch ging, auch weniger maſſiv-ſinnlich als Begas, dem er aber in der kraftvollen und eindringlichen Charakteriſtik ſeiner Porträtbüſten durchaus gleich kommt. Tilgners Köpfe der Charlotte Wolter, Grillparzers, Bauernfelds und ſeine Bildniſſe der pikanten Schönheiten aus der Wiener Geſellſchaft ſind ihres dauernden Wertes gewiß. Unter ſeinen monumentalen Werken (Abb. 271) ſteht das Mozartdenkmal obenan, in dem er ſehr glücklich auf Rokokomotive ſpezifiſch wieneriſchen Charakters zurückgegriffen hat. Tilgner konnte ſich auch ſonſt auf die reichen Traditionen einer einheimiſchen Kunſtwelt ſtützen, die den Reichsdeutſchen überall fehlte, und ſeine realiſtiſchen Tendenzen organiſch an ſie anknüpfen. Das iſt es, was ſeinen Schöpfungen ihren beſonderen Reiz und die Sicherheit ihrer Wirkung gibt. Von barocken Elementen iſt auch die Kunſt Edmund Hellmers in Wien

266. Der Gänſedieb, von R. Diez.
Brunnenfigur, Dresden.

267. Badende Suſanna,
von Reinhold Begas.

268. Bacchantin auf dem Panther, von Th. Kalide. Berlin, Nationalgalerie.
(Aufnahme der Photogr. Geſellſchaft, Berlin)

Digitized by Google

(geb. 1850) durchſetzt, bei dem ſich freilich das Schwere und Sinnlich-Derbe noch mehr als bei Tilgner in eine liebenswürdig-wieneriſche Schmiegſamkeit wandelt. Am unverhülltſten zeigt ſich dieſe Anlehnung an die dekorativen Taten des ſiebzehnten Jahrhunderts in dem Aufbau ſeines Türkenbefreiungsdenkmals in der Stefanskirche, deſſen architektoniſche und figürliche Teile wie zu ſchmetterndem Fanfarenton zuſammenklingen, und in ſeiner prachtvollen Gruppe „Öſterreichs Landmacht“ in einer Ecknische der Burgfaſſade. Die lebensvolle Bewegtheit, die dieſe Werke durchſtrömt, kam dann nicht minder Hellmers fein empfundenem Emil Schindler-Denkmal und ſeiner ſitzenden Goethe-ſtatue zugute, deren ſchöner Kopf einen Erſatz bietet für die etwas bürgerlich-gemütliche Art der Geſamtkompoſition (Abb. 272). Mehr an Begas' handfeſte Fleiſch- und Formenfreude erinnert von den Öſterreichern Rudolf Weyr (geb. 1847). Namentlich das von ihm geſchaffene Pendant zu Hellmers Burgfaſſaden-Gruppe: „Öſterreichs Seemacht“, und ſein von ſtarker ſinnlicher Kraft erfüllter Bacchusfries vom Burgtheater wie andere glänzende Reliefarbeiten (darunter die Theaterſzenen am Wiener Grillparzer-Denkmal) weiſen darauf hin. Mehr zum Monumentalen als zum Dekorativen ſtrebt die urwüchſige Kraft und machtvolle Energie des Pragers Joſef V. Myslbek (geb. 1848), deſſen Statuen und Denkmäler (die „Ergebenheit“ am Parlamentshauſe, der knieende Kardinal Schwarzenberg, das Reiterbild des heiligen Wenzeslaus) aus dem Schulmäßigen fort zu einer markigen Eigenart hinſtreben. Wie bei dieſem Böhmen hat ſich bei dem Tiroler Heinrich Natter (1844 bis 1892) eine nationale Raſſigkeit in plaſtiſche Werke von kerniger Wucht umgeſetzt. Natters rieſenhafter Andreas Hofer vor allem auf dem Iſelberge bei Innsbruck (Abb. 273) iſt zugleich ein Denkmal des prächtigen Menſchen und Künſtlers ſelbſt, der ſeinem Schaffen ſo früh entriſſen wurde.

269. Moltke, von Reinhold Begas. Berlin, Nat.-Gal.
(Aufnahme der neuen Photograph. Geſellſchaft, Steglitz)

Die Plaſtik der übrigen Völker hat für den Zeitabſchnitt von 1850 bis 1870 wenig Hervorragendes aufzuweiſen. Der Klaſſizismus Canovas und Thorwaldſens übte noch immer ſeine Wirkungen in ganz Europa aus und wanderte ſchließlich auch über den Ozean. Dann kam die erneute Bewunderung der italieniſchen Renaiſſance und verbreitete ſich ebenſo ſtrahlenförmig über den Erdkreis. Und Italien war nach wie vor das gelobte Land der Bildhauer aller Nationen, die in Rom und Florenz internationale Kolonien bildeten, um von dort die akademiſchen Schul-

Digitized by Google

270. Figur der Philoſophie vom Schillerdenkmal in Berlin, von Reinhold Begas.

271. Joſeph v. Führich, von V. Tilgner.

regeln in ihre Heimat zurückzutragen und ihren Landsleuten weiterzugeben, wenn ſie es nicht vorzogen, ihr Leben lang im Süden ſeßhaft zu bleiben.

England, das in der Malerei, wie wir ſahen, während der erſten beiden Drittel des Jahrhunderts eine ſo bedeutſame Stellung einnahm, ſtand in der Plaſtik weit zurück. Die britiſche Art, der ſinnliches Formempfinden nicht im Blute liegt, konnte der europäiſchen Bildhauerkunſt keine neuen Impulſe geben; man mußte ſich damit begnügen, das im Ausland Geſehene und Gelernte ſchlecht und recht nachzuahmen. So kam man beſtenfalls zu einem erträglichen Handwerksbetrieb, aber die Talente waren dünn geſät. Nach Flaxman iſt eigentlich nur John Gibſon (1790—1866) zu nennen, der 1817 in Rom unter die Schüler Canovas trat und die ewige Stadt ſeitdem nur noch verließ, um ſeinen jährlichen Beſuch in London zu machen. Gibſons Ruhm war nicht nur in ſeinem Vaterlande verbreitet. Seine liebenswürdigen und gefälligen Werke, wie ſeine Darſtellungen der Pſyche und Amors, ſeine Marmorgruppen Hylas und die Nymphen (Nationalgalerie, London; Abb. 274) oder Hero und Leander, ſein fein empfundenes Grabmonument für die Herzogin von Leiceſter in der Kirche zu Longford waren weithin bekannt. Intereſſant ſind ſeine Verſuche mit polychromen Skulpturen, mit denen er in den fünfziger Jahren eine Auffaſſung von der antiken Plaſtik vertrat, die erſt viel ſpäter allgemeine Anerkennung

Digitized by Google

272. Entwurf zum Wiener Goethe-Denkmal, von E. Hellmer.

fand, und die er nach einer farbig gehaltenen Statue der jungen Königin Viktoria (1847) dem Widerspruch der Zeitgenossen zum Trotz in verschiedenen Gestalten und Büsten, vor allem in der dreimal wiederholten Figur der Venus, fortsetzte. Von Gibson stammt auch das Grabmal der thronenden Königin mit den allegorischen Gestalten der Weisheit und Gerechtigkeit im Parlamentsgebäude. Überhaupt begann zu jener Zeit in England die leidenschaftliche Denkmalsetzerei, die erst später den Kontinent erfaßte — darin also war man jenseits des Kanals auch in der Plastik „führend"! — und die dann in allen Ländern so schwere Geschmacksverwüstungen anrichtete. Londons Straßen und Plätze sind heute übersät, seine großen Kirchen, die Westminsterabtei und die St. Pauls-Kathedrale, sind vollgestopft mit gleichgültigen, mittelmäßigen und miserablen Statuen und Denkmälern aller Art, und die übrigen englischen Städte folgten dem schlimmen Beispiel der Hauptstadt. Aus dem großen Kreise der Bildhauer, die sich in den Dienst dieser Nationalleidenschaft stellten, ragen nur wenige hervor. Von der älteren Generation könnte man Francis Chantrey (1781—1842) nennen, der den Wellington vor der Londoner Börse modellierte, von der jüngeren den Österreicher Joseph Edgar Böhm (1834—1890), der früh nach London kam und dort eine große Reihe von Denkmälern schuf, darunter den Lord Beaconsfield in der Westminsterabtei (Abb. 276), oder Henry Hugh Armstead (geb. 1828), der an Sir Gilbert Scotts schrecklichem Albert-Memorial im Hydepark mitarbeitete. Aber auch die Leistungen dieser Männer erheben sich nicht über ein anständiges Durchschnittsmaß. Auf einem ganz andern Niveau steht Alfred George Stevens (1817—1875), der sich viel-

fach mit dekorativen Aufgaben beſchäftigte (am ſchönſten iſt ſein Kamin in Dorcheſter Houſe, Abb. 278) und als Bildhauer in Rom bei Thorwaldſen gelernt hatte; von ihm rühren der ſitzende Löwe vor dem Britiſh Muſeum und der Entwurf des Wellingtondenkmals in der Paulskathedrale her. Als Lehrer an der Kunſtſchule in Sheffield hat Stevens eine bedeutende Wirkſamkeit entfaltet.

Auch in Nordamerika hielt die unerſättliche Denkmalsfreudigkeit ihren Einzug, die in zahlloſen ungleichwertigen, der Mehrzahl nach aber ungenießbaren Statuen von Kriegs- und Friedenshelden ihre Luſt büßte. Das bedeutendſte Talent, das die Vereinigten Staaten hervorbrachten, war Hiram Powers (1805—1873), der in Italien ſtudierte und in Florenz geſtorben iſt. Seine Figuren einer Eva und einer griechiſchen Sklavin, auch ſeine Büſten und Statuen, wie die Daniel Webſters in Boſton, können ſich unter den Arbeiten der zahlloſen Canova- und Thorwaldſenſchüler ſehr wohl ſehen laſſen. Ein Amerikaner, der ſich ohne die Schule Europas durchhalf, war Eraſtus Dow Palmer (geb. 1817), der ſeinen Arbeiten eine Urſprünglichkeit von eigenem Reiz zu wahren wußte (Abb. 275).

273. Das Andreas Hofer-Denkmal am Berge Iſel, von H. Natter.
(Phot. Fritz Gratl, Innsbruck)

In den nordiſchen Ländern war natürlich Thorwaldſens Einfluß beſonders mächtig. Dänemark ſelbſt hatte nach dem Genie des großen Bildhauers, der ſeine Kunſt zu Ehren gebracht hatte, und nach ſeinen Schülern wenig mehr zu ſagen. Die Arbeiten der erſten norwegiſchen Plaſtiker, deren Namen über ihr engeres Vaterland hinausdrangen: Hans Michelſens (1789—1859) und J. D. Middelthuns (1820—1886), ſind noch ganz Geiſt vom Geiſte Thorwaldſens. Michelſens Hauptwerk ſind die zwölf überlebensgroßen Apoſtel des Drontheimer Doms, Middelthun zeichnete ſich vor allem durch ſeine vorzüglichen Porträtbüſten aus. In Schweden iſt Johann Niklas Byſtröm (1783—1848) zu nennen, ein Schüler von Sergell, der aber ſeine weitere Ausbildung gleichfalls Rom verdankte (wo er auch geſtorben iſt) und der in ſeinen graziöſen weiblichen Figuren vom ſtrengen Klaſſizismus zu bewegterem Linienſpiel überging (Abb. 277). Daneben John Börjeſon (geb. 1836) und Johannes Frithjof Kiellberg (1836—1885), die ſich wiederum in Rom die Grundlage für ihr Schaffen erwarben. Von Kiellberg ſtammt die Statue Linnés in Stockholm.

Digitized by Google

Selbſt Belgien, das ſpäter in der europäiſchen Plaſtik ein ſo gewichtiges Wort mitſprechen ſollte, ſtand damals im Bann der landläufigen Stile. Matthias Keſſels aus Maaſtricht (1784—1836, Abb. 279) war zwar in Paris geweſen, zog aber dann nach Rom und ging in das Lager Thorwaldſens über, in deſſen Atelier er die berühmten Reliefs des Tages und der Nacht auszuführen hatte. Ein Schüler Keſſels' war Charles Auguſte Fraikin (1819—1893), der ſelbſt ſpäter ein beliebter Lehrer ward — bei ihm genoß Meunier ſeinen erſten Unterricht — und in einigen anmutigen Gruppen, wie „Venus und Amor", ſowie in ſeinem vortrefflichen Doppeldenkmal von Egmont und Hoorn auf dem kleinen Zavelplatz in Brüſſel ein bedeutendes Können offenbarte. Zu Keſſels' Schülern gehörte auch Eugène Simonis (1810—1882), der Schöpfer der effektvollen Reiterſtatue Gottfrieds von Bouillon in Brüſſel. Eine fruchtbare Denkmalstätigkeit entfaltete daneben mit wechſelndem Erfolge Willem Geefs (1806—1883, Abb. 280). Sein Brüſſeler Märtyrermonument zum Andenken an die im Jahre 1830 Gefallenen und andere Arbeiten ähnlicher Art können nur wenig befriedigen, aber dieſen Werken ſteht die tüchtige Bronzeſtatue Rubens' in Antwerpen gegenüber. Die Neigung der Zeit zu Denkmälern hiſtoriſcher Helden in möglichſt realiſtiſch nachgebildetem Koſtüm führte in Belgien wie allenthalben zu Äußerlichkeiten und lähmte die geſunde Entwicklung des plaſtiſchen Sinnes. Alle dieſe Künſtler haben in freien, nicht allzu ängſtlich antikiſierenden Idealfiguren Beſſeres geſchaffen als in jenen Statuen, durch die ſie nur zu bald aus der intimeren Beſchäftigung mit eigentlich bildhaueriſchen Formproblemen zu dem Denkmalsſchema hinübergelockt wurden, das genau der Hiſtorienmalerei jener Epoche entſprach.

274. Hylas und die Nymphen, von J. Gibſon. London, Nat. Gall.
(Mac Coll, Nineteenth Century Art)

Auch in Italien ſelbſt, der natürlichen Heimat des Klaſſizismus, führte die Emanzipation von dem antikiſierenden Schulzwang ſchließlich nur in eine neue Schablone hinein, die ſchlimmer war als die überwundene. Zunächſt blühte dort natürlich die Richtung Canovas, der in ſeinem Atelier zahlreiche Schüler heranbildete. Unter ihnen ragte namentlich Pompeo

275. Der Morgen, von E. D. Palmer.
(Nach der Radierung von W. Unger)

Marcheſi (1789—1858) hervor, deſſen Hauptwerk das Grabdenkmal des Herzogs Emanuel Philibert von Savoyen in Turin iſt, deſſen Ruf aber auch über die Alpen drang: die Stadtbibliothek in Frankfurt beſitzt die Statue eines ſitzenden Goethe von ſeiner Hand. Neben Marcheſi ſtand Carlo Finelli (1782—1853), der als Seitenſtück zu Thorwaldſens Alexanderzug einen Relieffries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal ſchuf, ganz im Stil des antiken Flachbildes. Ein Schüler Thorwaldſens war Pietro Tenerani (ſ. oben S. 21), ſeit 1860 Generaldirektor der Muſeen und Galerien Roms, deſſen kleinere Arbeiten, liebenswürdige Statuen der Pſyche, der Pandora, der Venus, Amors, des Frühlings uſw., oft wiederholt werden mußten und ſeine zahlreichen Bildnisbüſten, Statuen, religiöſen Gruppen und Grabmäler tatſächlich weit übertreffen. Zu freierem Formvortrag ging dann Lorenzo Bartolini (1777—1850) über, der Begründer der Akademie von Carrara. Mit mehr Energie befreite ſich Giovanni Dupré (1817—1882) von der akademiſchen Konvention. Gleich ſeine erſten Werke, der erſchlagene Abel und die Statue Kains (beide im Palazzo Pitti), fielen durch ihren unerſchrockenen Naturalismus auf. Wirkungsvoller noch verband er das Studium des menſchlichen Körpers mit dem plaſtiſchen Geſetz der monumentalen Ruhe in der Pietà für den Kirchhof der Miſericordia in Siena und in dem ſchön komponierten Cavour-Denkmal für Turin (Abb. 281). Den Anſchluß an die ſtärkere Bewegung der Spätrenaiſſance, den Carpeaux in Frankreich und Begas in Deutſchland ſuchten, vollzog in Italien Pio Fedi (1815—1892) mit ſo hoher Begabung, daß ſein Raub der Polyxena (Abb. 282), eine prachtvolle Arbeit von großartiger Auffaſſung und kühner Gruppierung, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenſtück zu Giovanni Bolognas Raub der Sabinerin aufgeſtellt werden konnte, neben dem ſich das Werk des jüngeren Künſtlers mit Ehren behauptet. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch bog die italieniſche Plaſtik

276. Beaconsfield, von J. E. Böhm. London, Guildhall.

Digitized by Google

277. Juno und Herkules, von J. N. Byſtröm. Stockholm, Nationalmuſeum.
(Phot. Oscar Halldin)

278. Kaminfigur, von A. G. Stevens.
(Meier-Graefe, Entwicklungsgeſchichte der modernen Kunſt)

279. Szene aus der Sintflut,
von M. Keſſels. Brüſſel, Königl. Muſeum.

Digitized by Google

280. Grabfigur des Grafen Fréd. de Merode, von W. Geefs. Brüſſel, Sainte Gudule.

in einen extremen „Verismo“ ein, der bald die Grenzen alles plaſtiſch Möglichen und Erlaubten überſchritt. Die Virtuoſität in der techniſchen Behandlung des Marmors, die man als Erbe großer alter Zeit zurückbehalten hatte, und die den Italienern jahrzehntelang ſo etwas wie ein Monopol für die Übertragung aller Gipsmodelle in echtes Steinmaterial verſchaffte, verleitete zu argen Geſchmackloſigkeiten, die von der Bildhauerei in die unmittelbare Nähe von Panoptikumwirkungen führten. Es gibt nichts, was die Anhänger dieſes weitverbreiteten Bekenntniſſes nicht in Marmor täuſchend wiederzugeben wußten. Nicht nur momentane Geſten und Bewegungen, die als realiſtiſcher Ausdruck einer phraſenhaften Erregung dienen, auch die Textur der Kleiderſtoffe, das Gewebe der Spitzentücher, der Spiegelglanz ſeidener Koſtüme, Knöpfe, Schuhwerk, Schmuckſtücke, alles wurde mit einer gewiß erſtaunlichen, aber irregeleiteten Geſchicklichkeit nachgebildet. Namentlich die Friedhöfe in Genua und Mailand ſind zu Muſeen dieſer verſteinerten Wirklichkeit geworden. Und wie im Norden, riß der Verismo auch im Süden die Herrſchaft an ſich, während er in Rom und Florenz mit den immerhin noch beſſeren Traditionen des Klaſſizismus zu kämpfen hatte. Nur wenige Künſtler ragen über dieſen Virtuoſenbetrieb hinaus, etwa der Mailänder Carlo Tandardini (1829—1879), der es aber auch nicht verſchmähte, bei der Figur einer „Badenden“ durch eine witzige Politur des Marmors das Waſſer nachzuahmen, in dem ihre Füße ſtecken, oder Giulio Monteverde (geb. 1837), der den Dr. Jenner modellierte, wie er auf ſeinem Schoß ein Kind regelrecht impft, oder Francesco Berzaghi (1839—1892), deſſen ſüßliche Mädchengeſtalten wieder für eine andere Unart dieſer italieniſchen Gruppe typiſch ſind, oder Vincenzo Vela (1822—1891), deſſen „ſterbender Napoleon“ (Abb. 283) Aufſehen erregte. Die neapolitaniſche Schule pflegte mehr eine plaſtiſche Kleinkunſt, am liebſten in Bronze oder Terrakotta, wobei genremäßig aufgefaßte Figuren aus dem Volksleben, mit übermäßigem Realismus durchziſeliert oder bemalt, eine große Rolle ſpielen. Es genügt, auf den Hauptvertreter dieſer unleidlichen Manier hinzuweiſen, der allerdings ſchon einer jüngeren Generation angehört: Coſtantino Barbella (geb. 1852), der zuerſt durch die noch erträgliche Gruppe ſeiner drei ſingenden Mädchen bekannt wurde.

Digitized by Google

Selbſt bis nach Rußland erſtreckte ſich der Einfluß Roms. Der erſte ruſſiſche Bildhauer von Bedeutung, Iwan Petrowitſch Martos (1752—1835), hatte dem Kreiſe des Raphael Mengs angehört und ſich an den Anſchauungen der Klaſſiziſten für ſeine ſpäteren Denkmalsarbeiten in der Heimat — darunter das Standbild der Kaiſerin Maria Feodorowna und das Monument der Helden Minin und Poshareski — vorbereitet. Dem Einfluß Martos' hatte Boris Iwanowitſch Orlowski (1793—1837) ſeine Freilaſſung aus der Leibeigenſchaft zu verdanken. Er ging dann gleichfalls nach Rom, wo er ſich Thorwaldſen anſchloß. Mehrere der Bildſäulen auf den Plätzen St. Petersburgs rühren von ihm her, und eine ganze Schule von Denkmalsplaſtikern ſchloß ſich ihm an. Europäiſchen Ruhm genoß ſpäter vor allem der Baron Peter Carlowitſch Clodt (1805—1867), der hauptſächlich ein meiſterhafter Pferdebildhauer war. Von ihm ſtammen die beiden Bronzegruppen der überlebensgroßen Roſſebändiger an der Anitſchkow-Brücke in St. Petersburg (Abb. 284), die in Wiederholungen, als ein Geſchenk des Zaren, 1841 auch auf der Luſtgartenterraſſe des Berliner Schloſſes aufgeſtellt wurden — es ſind die Gruppen, die der Berliner Witz des Vormärz als den „beförderten Rückſchritt" und den „verhinderten Fortſchritt" bezeichnete.

281. Cavour-Denkmal, von G. Dupré. Turin.
(Phot. Alinari)

* * *

Weit deutlicher noch ſpiegelte ſich der Rundlauf der hiſtoriſchen Stile in der Architektur. Die praktiſche Kunſtgeſchichte, die hier getrieben wurde, die überall ſich wiederholende Ablöſung von Klaſſizismus, mittelalterlichen Bauformen und Renaiſſancegeſchmack, die dann alle in dem Keſſel eines maßloſen Eklektizismus zuſammengerührt wurden, hat den modernen Städten ihren buntſcheckigen, uneinheitlichen Charakter gegeben und wird der Zukunft als der ſichtbarſte Beweis für die künſtleriſche Unſicherheit und Ratloſigkeit des neunzehnten Jahrhunderts gelten. Alle früheren Zeiten hatten es verſtanden, aus einem naiven Inſtinkt heraus Bauten zu ſchaffen, die dem inneren Lebensgefühl der Epoche wie ihren äußeren Bedürfniſſen charakteriſtiſchen Aus-

Digitized by Google

282. Raub der Polyxena, von P. Fedi. Florenz. (Phot. Alinari)

druck gaben. Ein ganz beſtimmtes Stilgefühl verband Paläſte und Privathäuſer, Kirchen und öffentliche Profanbauten, die ſich bei allem Reichtum der architektoniſchen Phantaſie offen als Kinder desſelben Zeitgeiſtes bekannten. Nun begann ein unruhiges Taſten, ein wirres Spiel mit allen möglichen hiſtoriſchen Motiven, und das Reſultat war, daß man nicht mehr von innen nach außen baute, nicht mehr die Architektur aus dem Grundriß und dem Zweck des Hauſes entwickelte, ſondern mit der Faſſade begann, moderne Raumgruppierungen mit Schmuckſtücken und Ornamenten der Vergangenheit überklebte und ſo gegen das innerſte Weſen der Baukunſt ſündigte. Gewiß hat es auch in dieſer Epoche nicht an bedeutenden Talenten gefehlt, und vielleicht wird man ſpäter einmal in der Art, wie ſie die hiſtoriſchen Stile verwerteten — denn von einer „Stilreinheit" kann ja tatſächlich bei ſolcher Nachahmung niemals die Rede ſein —, mehr Gemeinſames und Eigenes ſehen, als uns das heute aus der geringeren hiſtoriſchen Entfernung möglich iſt. Aber auch dann wird man den ſchablonenmäßigen Handwerksbetrieb, der ſich daneben breit machte, als böſe Verirrung betrachten. Denn das war das Schlimmſte: die mittleren und kleinen Baumeiſter und die Schüler der Baugewerkſchulen, die immer ſelbſtherrlicher in den bürgerlichen Wohnhausbau eingriffen, verloren ganz den Zuſammenhang mit dem lebendigen Geiſt der Zeit, weil ſie bei den führenden Architekten keine Stütze fanden. Sie begnügten ſich damit, dieſen ihre äußeren Mittelchen abzugucken, ahmten ohne Verſtändnis nach, was dort immerhin perſönlich durchdacht war, und betrieben ſo die ſyſtematiſche Verhäßlichung unſerer Städte, unter der wir heute ſo ſchwer leiden.

Verhältnismäßig am beſten ſtand es wieder in Frankreich. Die antiken Bauformen, die hier unter Napoleon ihre Alleinherrſchaft ausgeübt hatten, mußten ſich vom Beginn der Reſtaurationszeit an mehr und mehr eine Miſchung mit den architektoniſchen Gedanken der ſpäteren Jahrhunderte gefallen laſſen. Das zeigte ſich etwa an der Pariſer Ecole des Beaux-Arts, die Felix Duban (1797—1870) im italieniſchen Renaiſſanceſtil vollendete, oder an der Umgeſtaltung des aus verſchiedenen älteren und neueren Beſtandteilen zuſammengeſetzten Palais de Justice durch Joſeph Louis Duc (1802—1878), der ſchon vorher an der Julisäule auf dem Baſtilleplatz die gleiche Verbindung von klaſſiſchen und Renaiſſancemotiven angewandt hatte, oder an den älteren Bauten von Henri Labrouſte (1801—1875), der aber ſpäter zu den Vorkämpfern einer neuen architektoniſchen Sprache gehörte. Die romantiſche Bewegung entzündete dann das Intereſſe für die Bauformen des Mittelalters, das namentlich dem Kirchenbau zugute kam. Vom Klaſſizismus ſchritt man zum Stil der lateiniſchen Baſilika vor, hielt ſich bei der romaniſchen Epoche nur kurz auf und ging mit fliegenden Fahnen zur Gotik über, für die ſich ſeit dem Erſcheinen von Victor Hugos „Notre Dame de Paris" eine allgemeine Begeiſterung verbreitete. Aus der gotiſchen Hochflut, die nun einſetzte, ragt wie ein Fels die

Digitized by Google

283. Napoleon auf St. Helena, von V. Vela. Verſailles.
(Phot. Braun & Cie.)

Erſcheinung Eugène Emanuel Viollet-le-Ducs (1814—1879) hervor. Er war der große Interpret der mittelalterlichen Kunſt in Frankreich, der als vorzüglich geſchulter Hiſtoriker, als geiſtreicher Schriftſteller und als erfahrener Praktiker eine förmliche Revolution der Anſchauungen über Architektur hervorrief. Aber gerade an Viollet-le-Duc hat ſich der Fluch der Unſelbſtändigkeit und Nachahmung ſchwer gerächt. Wenn er die Gotik als eine Kunſt pries, deren Wert in der genialen Entwicklung der Schmuckformen aus dem Zweck und dem Material lag, ſo ſtimmen wir ihm freudig zu. Aber den weiteren Schritt, nun eine Kunſt zu verlangen, die in gleicher Weiſe den Bedingungen der neuen Zeit entſprochen hätte, tat er nicht. Er förderte die Liebe zu dem ehrwürdigen alten Stil und das Verſtändnis für ſeine Schönheit, aber die „Erneuerungen", „Ergänzungen" und „Reſtaurationsarbeiten", die er an Kirchen und Schlöſſern vornahm, und mit denen er ſogar Notre-Dame ſelbſt nicht verſchonte, gaben das Zeichen zum Hervorbrechen des Wiederherſtellungsteufels, der bald ganz Europa unſicher machte, durch ein Einblaſen falſcher Pietätsempfindungen die Völker dazu trieb, den Zauber ihrer ſchönſten Denkmäler aus alter Zeit durch gutgemeinte „ſtilgerechte" An- und Aufbauten zu zerſtören, und noch zu Beginn des zwanzigſten Jahrhunderts in dem ganz Deutſchland erfaſſenden Kampf um das Heidelberger Schloß ſeine kaum beſiegbare Macht erkennen ließ. Mochte Viollet-le-Duc bei ſeinen Ergänzungen und Wiederherſtellungen noch ſo viel Geiſt, Wiſſen und Geſchmack an den Tag legen — der Erfolg ſeiner Tätigkeit war, daß man, ſoweit die Mittel reichten, allenthalben den Ruinen zu Leibe ging und ihren Reiz durch korrekte Reſtaurierungen vernichtete. Mochte er hundertmal vor ſklaviſcher Nachahmung der alten Stile warnen — er wurde die Geiſter, die er gerufen, nicht mehr los und mußte es ſich gefallen laſſen, daß die pedantiſche Kopierwut, die nun einſetzte, ſich auf ihn berief. Frühere Jahrhunderte hatten ſich nie geſcheut, bei der Fortſetzung unvollendeter älterer Bauten, deren Formenſprache nicht mehr im lebendigen Gefühl des Volkes wurzelte, ruhig den Stil der neuen Zeit anzuwenden, und es hat ſich ſtets gezeigt, daß ſich die ehrlich nebeneinander geſetzten Bauformen verſchiedenſten Geſchmacks vorzüglich vertragen. Wie viele alte Kirchen zeigen ein romaniſches Chor und gotiſche Türme und beherbergen dazu im Innern noch einen Renaiſſancealtar und eine Barockkanzel! Wie reizvoll ſind die Schloßbauten, deren Baugeſchichte ſich an den abweichenden Stilformen ihrer Teile ableſen läßt! Das neunzehnte Jahrhundert hatte zu viel gelernt, um mit ſolcher Unſchuld vorzugehen,

284. Roſſebändiger, von P. C. Clodt. Petersburg, Anitſchkowbrücke.

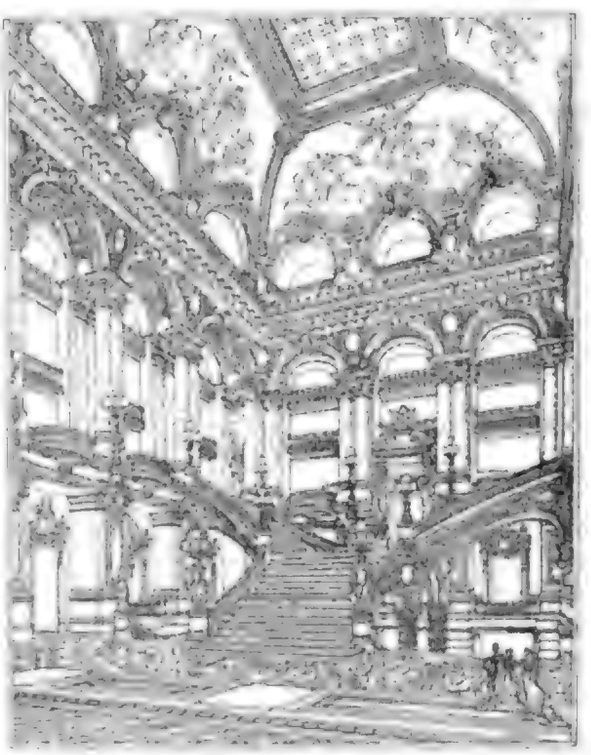
die zugleich tiefſte künſtleriſche Weisheit war. Es wollte ſein Wiſſen dokumentieren und ſchraubte ſeine Empfindungen unbarmherzig in das Prokruſtesbett der alten Stile, ſtolz darauf, ſich jedem von ihnen mit der gleichen Gewandtheit unterordnen zu können, ohne zu merken, daß es durch dieſe zielbewußte Erziehung zur Unſelbſtändigkeit ſeine eignen ſchöpferiſchen Fähigkeiten untergrub und daß es kein Arbeiten „im Geiſte der alten Meiſter" iſt, wenn man den Charakter der eignen Zeit verleugnet.

Als Napoleon III. bald nach der Proklamierung ſeiner Kaiſerherrlichkeit die „Vollendung" des Louvre beſchloß, war kein Zweifel, daß ſich die neuen Bauglieder der Renaiſſancearchitektur der alten Teile anzupaſſen hätten, und die hierzu berufenen Architekten, Louis Tullien Visconti (1771—1853) und Hector Martin Lefuel (1810—1880), erfüllten dieſe Forderung. Auch der prächtigſte Pariſer Neubau des zweiten Kaiſerreichs, die Große Oper, die aber erſt unter der Republik ihre Vollendung erlebte, ward in prunkvoll gehäuften und geſteigerten Renaiſſanceformen aufgeführt. Ihr Architekt Charles Garnier (1825—1898) bewährte ſich allerdings als ein Eklektiker von genialer Begabung. Zwar der verſchwenderiſche Reichtum an edelſtem Marmor verſchiedener Herkunft und Farbe, an Ornamenten und Vergoldungen, mit denen das Äußere wie das Innere des Opernhauſes ausgeſtattet wurde, läßt uns heute kalt. Aber die herrlichen Raumverhältniſſe des Zuſchauerſaales, des Foyers und namentlich des großen Treppenhauſes (Abb. 285) ſowie die impoſante Faſſade mit der ſtolzen Pilaſterſtellung des oberen Stockwerks und den feſtlichen Eckriſaliten ſind von einem ungewöhnlichen Künſtlergeiſt erdacht. Die Wirkung des Baus wird verſtärkt durch die vorzügliche Wahl des Platzes, durch die er zum monumentalen Abſchluß eines breiten Straßenzuges gemacht wurde. Damit war das Prinzip, auf dem nicht zum geringſten Teil die großartige Wirkung des hiſtoriſchen Straßenbildes von Paris beruht, in die Neuzeit hinübergerettet. Die alte Kunſt des Städtebaus, die den romaniſchen Völkern innewohnt und die namentlich durch die beiden Mediceerinnen auf dem Thron der franzöſiſchen Königinnen von Italien her nach Paris importiert worden war, verleugnete ſich auch in dieſen jüngeren Architekten nicht. Überall war man auf große Linien, weite Durchblicke, feſſelnde Aſpekte bedacht. Überall auch betätigte man ein feines Gefühl für die einheitliche Wirkung der Straße ſelbſt. Die Reihen der von einfachen Balkongittern in großen Linien umzogenen Wohnhäuſer, die unter Baron Haußmann, dem bauluſtigen Seinepräfekten der Napoleonzeit, maſſenhaft in den neuregulierten Straßenzügen des Pariſer Zentrums auf-

Digitized by Google

geführt wurden, mögen im einzelnen langweilig erſcheinen — aber ſie ſchließen ſich ſo organiſch zuſammen, daß die Straße, die ſie bilden, wahrhaft als ein Ganzes erſcheint, nicht als eine Summe von hundert Einzelheiten. Im Gegenſatz zu dieſer geſchloſſenen Ruhe der Pariſer Straße ſteht die wirre Unruhe der modernen Straße in vielen andern Städten, zumal in Berlin und Norddeutſchland, wo das Prinzip des individuell behandelten Einzelhauſes aus dem gewundenen, engen Gaſſen der altdeutſchen Städte, wo es am Platze war, ganz falſch auf den neuen Typus der geradlinigen, breiten Straße (die romaniſchen Urſprungs iſt) übertragen ward, ſo daß man den „Wald vor lauter Bäumen", das heißt in dieſem Falle die Straße vor lauter Häuſern nicht ſieht. Die außerordentliche Sicherheit der Pariſer Architekten im Entwerfen wirkſamer Stadtbilder großen Stiles iſt einer der ſchönſten Beweiſe für den angeborenen und unverwüſtlichen Kunſtſinn des franzöſiſchen Volkes, der auch in der gefährlichſten Geſchmacksverwilderung des neunzehnten Jahrhunderts lebendig und fruchtbar blieb. Wir werden noch ſehen, wie dieſe Fähigkeit auch am Ende des Jahrhunderts unvermindert fortbeſtand.

In Deutſchland ging die Entwicklung den gleichen Gang. Auf den Klaſſizismus folgte zunächſt die Gotik. Schon die romantiſchen Dichter und Schriftſteller beſchränkten ſich ja in ihren Reformgedanken nicht auf die Poeſie, und indem ſie auch die bildenden Künſte in ihr Programm zogen, gingen ſie auf Beſtrebungen zurück, die ſich ſchon vor der Thronbeſteigung der Antike geltend gemacht hatten. War der junge Goethe in ſeinem hinreißenden Aufſatz „Von deutſcher Baukunſt" mit glühender Begeiſterung für Erwin von Steinbachs Werk eingetreten, ſo nahm man jetzt dieſe Liebe wieder auf. Die Gotik, die den Aufklärern des achtzehnten Jahrhunderts wie den Griechenſchwärmern als der Inbegriff altfränkiſcher Formloſigkeit und Verſchrobenheit erſchienen war, ward mit einem Schlage der Stil, für den man ſich erhitzte. Man kümmerte ſich nicht darum, daß die gotiſche Architektur einſt eine Erfindung Nordfrankreichs war, und überſah, daß man ſich jetzt vielfach auf engliſche Anregungen ſtützte, — man erklärte ſie vielmehr friſch und frei als nationale, im Kern ihres Weſens reindeutſche Kunſt. Allenthalben verſenkte man ſich mit leidenſchaftlichem Eifer in die Eigenart der mittelalterlichen Baukunſt, deren Schönheit Tieck und Wackenroder auch in Nürnberg wieder entdeckt hatten. Die katholiſierenden Neigungen der Zeit kamen dieſem Intereſſe entgegen, und man wandte ſeine lebhafte Aufmerkſamkeit den alten Kirchen zu, die zumal im Rheinlande ſo ſtolz gen Himmel ragten. Beſonders das großartige Fragment des Kölner Domes ward der Mittelpunkt dieſer Gedanken; ihn der Vollendung entgegenzuführen, ward ein greifbares Ziel — es beginnt damit für Deutſchland die Ära der Wiederherſtellungen und Ergänzungen. Selbſt ein Vorkämpfer der helleniſierenden Richtung wie Friedrich Gilly faßte Intereſſe für den volkstümlichen Stil und gab ein Werk über die Marienburg heraus. Von Schinkels Intereſſe für die Gotik war ſchon die Rede (ſ. o. S. 66), und der erſte Architekt, dem nun die Fortführung des Kölner Domes anvertraut



285. Treppenhaus der Pariſer Oper, nach der Originalzeichnung von Ch. Garnier.

286. Apollinariskirche in Remagen, von E. F. Zwirner.

wurde, Friedrich Ahlert (1788—1833), gehörte zu Schinkels Schülern. Ebenſo der zweite, Ernſt Friedrich Zwirner (1802 bis 1861), der in der Apollinariskirche bei Remagen (Abb. 286) ſein Hauptwerk hinterlaſſen hat. Freilich, ganz ließen ſich die Spuren der Schule, der die beiden entſtammten, nicht verwiſchen. Soweit es anging, ſuchten ſie doch die krauſe Formenfülle und bizarre Zierkunſt der alten Gotik zu mildern und die maleriſche Willkür der mittelalterlichen Meiſter durch „edlere Formen" zu erſetzen. Der Vertreter dieſer gemäßigten Gotik in Süddeutſchland war der Württemberger Karl Alexander von Heideloff (1788—1865), der auch als Kunſthiſtoriker in mehreren Schriften, über Nürnbergs Baudenkmäler, über die Ornamentik des Mittelalters, für das neue Ideal eintrat. Eine Schwenkung von der Gotik zum romaniſchen Rundbogenſtil vollzog dann, ähnlich wie Heinrich Hübſch in Karlsruhe (1795 bis 1863), der Rheinländer Friedrich von Gärtner (ſ. o. S. 41), der Architekt der Münchner Ludwigſtraße, die er ſamt ihren monumentalen Abſchlußpunkten, der Feldherrnhalle und dem Siegestor, faſt ganz allein ausbaute. Der Plan, der König Ludwig I. bei dieſer Anlage vorſchwebte, eben die Schöpfung eines wirkungsvollen Straßenzuges in dem oben erörterten Sinne, mißlang jedoch zur Hälfte, weil die Raumabmeſſungen wenig glücklich waren und Gärtners Faſſaden gar zu eintönig ausfielen. Am beſten gelang ihm bei dieſen Arbeiten das Treppenhaus der Bibliothek. Auch die gründlichen Reſtaurierungen der Dome zu Speyer, zu Bamberg, zu Regensburg wurden Gärtner von dem romantiſchen Bayernkönig anvertraut. Der inzwiſchen ins Stocken geratene Kölner Dombau aber ward von dem romantiſchen König in Norddeutſchland, von Friedrich Wilhelm IV., bald nach ſeinem Regierungsantritt neu gefördert. Dennoch währte es noch nahezu vier Jahrzehnte, bis endlich, im Jahre 1880, der dritte Dombaumeiſter, Karl Ed. Rich. Voigtel (1829—1902), die himmelanragenden Türme mit der Kreuzblume ſchmücken konnte. Ein großes Werk war damit vollbracht, und doch — die erhoffte Wirkung iſt ausgeblieben. Der gewaltige Dom, der ſich jetzt am Ufer des Rheins erhebt, zwingt wohl zum Staunen, aber von ſeiner ſauberen Nettigkeit, die etwas von einem in rieſenhaften Maßſtab übertragenen Modell hat, geht, zumal nachdem man ihn „freigelegt" hat — auch eine verbreitete Sünde des neunzehnten Jahrhunderts! —, unverkennbar ein Hauch der Kühle aus. Man kann ſich wohl mit Fleiß und Anſtrengung die einzelnen Bauformen und Ornamente der alten Meiſter aneignen, doch was man nie wild lernen können, iſt: auch ihren Geiſt in ſolche Werke zu bannen, die aus dem Wiſſen und nicht aus künſtleriſchem Schöpferdrang hervorgegangen ſind.

Auch auf die Privatarchitektur hat die Gotik eingewirkt, doch war es hier beſonders die engliſche Spielart des mittelalterlichen Stils, eine ſpätgotiſche, teilweiſe ſchon den Verfall der konſtruktiven Grundlagen offenbarende, weſentlich dekorative und maleriſche Architektur, die man gern aufſuchte, nachdem Frankreich in den Stürmen der Revolution ſeine alte ariſtokratiſche Kultur eingebüßt zu haben ſchien. So entſtanden die zahlreichen Schlöſſer, Sommerſitze, Guts-

Digitized by Google

287. Das Rathaus in Wien, von F. Schmidt.

häuſer in der Art der engliſchen Cottagegotik; Schinkel ſelbſt mußte für den Prinzen Wilhelm von Preußen, den ſpäteren deutſchen Kaiſer, Schloß Babelsberg bei Potsdam in dieſem Geſchmack errichten. Auch in Wien verſtand man, die Gotik für neue Zwecke zu verwerten. Friedrich von Schmidt (1825—1891), der als Steinmetz am Kölner Dom begonnen hatte, übertrug an der Donau mit außerordentlichem Erfolg die Gotik auf den Profanbau. Sein Wiener Rathaus (Abb. 287) bewies, wie trefflich ſich der altertümliche Stil für ein großes Verwaltungshaus monumentalen Gepräges benutzen ließ, wie weltlich und feſtlich die Formen der Spätgotik zumal wirken konnten. Schmidts Schüler, wie Georg Hauberriſſer (geb. 1841), der Erbauer des Münchner Rathauſes, oder Emmerich Steindl (1839—1902), der im freien Anſchluß an das Londoner Unterhaus das ungariſche Parlamentsgebäude in Budapeſt ſchuf, bildeten ſich einen weiten Wirkungskreis. Nirgends aber hat die Gotik ſo geherrſcht wie in Hannover, das in enger Verbindung mit England ſtand. Zu den Anregungen von außen geſellten ſich hier die der volkstümlichen Überlieferung; denn in Niederſachſen hatten ſich beſonders viele Reſte gotiſcher Profanbauten, in Backſtein ausgeführt, erhalten. Hannover bot darum für das Gedeihen dieſer Richtung einen doppelt günſtigen Boden. Schon die Schule Friedrich von Gärtners hatte das erkannt und hier eine eifrige Tätigkeit entfaltet. Auguſt Heinrich Andreä (1804—1846) und andere begabte Architekten begründeten dann die neue hannoverſche Gotik. Aber ihre höchſte Blüte erreichte ſie erſt, nachdem Konrad Wilhelm von Haſe (1818—1907) im Jahre 1849 an die Techniſche Hochſchule berufen worden war. Haſe gab der ganzen Stadt den eigentümlich gotiſchen Charakter, der heute jedem ſofort auffällt; auch das hannoverſche Königsſchloß Marienburg (Abb. 288), das ſein Schüler Edwin Oppler (1831—1880) vollendete, hielt er in ſeinem Lieblingsſtil. Zugleich aber wurde unter Haſe in Hannover ernſthaft auf ein deutſches Bürgerhaus hingearbeitet, die konſtruktive Logik

der mittelalterlichen Bauart wurde übernommen, doch nicht ängſtlich, ſondern ziemlich frei verwertet und den modernen Lebensbedürfniſſen, ſo gut es gehen wollte, angepaßt. An Stelle der Putzverkleidung trat der biedere Backſtein ſelbſt, an Stelle der Linien des Bewurfs, durch die unter Vorſpiegelung falſcher Tatſachen der Eindruck einer Hauſteinfaſſade erweckt werden ſollte, traten offenherzig die Ziegelfurchen. Wichtig war, daß, hauptſächlich unter dem Einfluß Opplers, das Innere der Gebäude mit der Außenſeite in Einklang gebracht wurde, daß man verſuchte, Interieurs zu ſchaffen, die Bequemlichkeit und Intimität verbanden.

288. Schloß Marienburg, von R. W. v. Haſe und E. Oppler (Phot. F. Reinecke, Hannover)

Inzwiſchen hatten andere Stilarten den klaſſiſchen und gotiſchen Bauformen die Herrſchaft ſtreitig gemacht. In Berlin war die antikiſierende Strenge Schinkels längſt einen Bund mit lebhafteren Motiven eingegangen. Auch die überzeugten Schinkel-Schüler konnten dem Drängen der Zeit nach anſpruchsvolleren Architekturen nicht Widerſtand leiſten. So Wilhelm Stier (1799 bis 1856), der hauptſächlich als Lehrer großen Einfluß ausübte, ferner Johann Heinrich Strack (1805 bis 1880), der Erbauer der Nationalgalerie und der allzu plump geratenen Siegesſäule, und Friedrich Auguſt Stüler (1800—1865), der vor Strack an den Entwürfen zur Nationalgalerie beteiligt war, das wenig gefällige Neue Muſeum mit dem pompöſen Treppenhaus an Schinkels Altes Muſeum anbaute, aber in der ſchönen Kuppel der Schloßkapelle über dem Eoſanderſchen Portal ein Meiſterſtück der hiſtoriſchen Baukunſt ſchuf, das ſich dem Schlüterbau wundervoll organiſch anpaßt. Auch Friedrich Hitzig (1811—1881) fand den Übergang vom Klaſſizismus zur Renaiſſance. Seine Börſe wurde ſchon genannt (S. 66), das Reichsbankgebäude und die Techniſche Hochſchule zu Charlottenburg ſchloſſen ſich ihr ebenbürtig an. Eine eigentümliche Modifizierung fand der klaſſiſche Stil ferner in Wien. Dort wirkte Theophil Hanſen (1813—1891), ein geborener Däne, der mit Bewußtſein auf eine Fortbildung des akademiſchen Schemas hinarbeitete (Abb. 289). „Helleniſche Renaiſſance" nannte er ſeine Art, in der er das öſterreichiſche Reichsratshaus baute. In München legte König Ludwig I.

289. Akademie der Wiſſenſchaften in Athen, von Th. Hanſen.

auch für die Renaiſſance Intereſſe an den Tag und ließ von Klenze den „Königsbau“ der Münchner Reſidenz in engem Anſchluß an den Palazzo Pitti errichten — ein Unternehmen, das nicht gelingen konnte, weil Klenzes akademiſche Korrektheit nicht entfernt ausreichte, die trotzig-herbe Wucht des gewaltigſten Florentiner Bauwerks zu erneuern. Dieſer Mangel an Kraft und Friſche war es, der die meiſten Verſuche mit der Renaiſſance, wie ſie etwa von Hermann Nicolai in Dresden (1811–1881) oder von Chriſtian Leins in Stuttgart (1814—1892) unternommen wurden, vorläufig zu keinem glorreichen Reſultat kommen ließ. Ein allgemeines Taſten begann, und König Maximilian II. von Bayern, der hiſtoriſch veranlagte Sohn des Romantikers, der dieſem Zuſtand abhelfen wollte, erließ 1851 ſein berühmtes Preisausſchreiben, das nichts Geringeres anſtrebte, als einen aus den gegebenen hiſtoriſchen Grundlagen geſchaffenen „neuen Stil“! Das Reſultat der Konkurrenz aber war eine kleinliche, unter Vergeudung vieler Kräfte hergeſtellte, unorganiſche Verbindung der bekannten Elemente, ein Salat aus klaſſiſchen und romantiſchen Motiven. Die Bauten, die heute noch in der Münchener Maximilianſtraße von

290. Die Maximilianſtraße in München.
(Phot. Ferd. Finſterlin, München)

jenem kindlichen Streben Zeugnis ablegen, hatten nur den einen Erfolg, daß ſie die allgemeine Verwirrung ſteigerten (Abb. 290).

In dieſem Wirrwarr trat ein Mann auf, der mit ſtarker Hand der Zerfahrenheit ein Ende machen wollte: Gottfried Semper (1803—1879, Abb. 291). Mit der Begeiſterung einer reinen Seele zog er als Praktiker und Theoretiker gegen die „Impotenz der halb bankerotten Architektur" aus, wie St. Georg gegen den Drachen. Mit lapidaren Sätzen hat er in ſeinem berühmten Buche über den „Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten" (1860—1863) ſeine Anſchauungen formuliert. Die Mittelmäßigkeit und die Nachahmungsſucht, das ſind unſere Feinde: „Unſere Hauptſtädte blühen als Quinteſſenzen aller Länder und Jahrhunderte empor", ruft Semper, „ſo daß wir in angenehmer Täuſchung am Ende ſelbſt vergeſſen, welchem Jahrhundert wir angehören." Er grollt darüber, daß gerade unſer Wiſſen uns nur fortführe vom Wichtigſten: von den „Bedürfniſſen der Zeit". „Sie ſollen wir vom Geſichtspunkte des Schönen auffaſſen und ordnen und nicht bloß Schönheit da ſehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unſer Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunſt — das Bedürfnis. Sie artet aus, wo ſie den Launen des Künſtlers, mehr noch, wo ſie mächtigen Kunſtbeſchützern gehorcht." Mit ſolchen Worten traf Semper den Nagel auf den Kopf. Er ſtellte damit ein Programm auf, deſſen Bedeutung freilich erſt am Ende des Jahrhunderts ganz klar erkannt werden ſollte. Denn er ſelbſt konnte doch nur den Plan zeichnen; ihn auszubauen, mußte er andern überlaſſen. Er war und blieb ein Sohn des kunſtgeſchichtlich geſchulten Zeitalters und ſeinem modernen Empfinden zum Trotz ein entſchiedener Vertreter der Renaiſſance. Aber Semper drang tiefer in das Weſen ihrer Formenwelt als alle ſeine Vorgänger und Mitſtrebenden. Unermüdlich war er an der Arbeit, ſein Auge zu bilden, durch Anſchauung den wahren Kern des alten Stils zu erfaſſen. In Paris lernte er unter Franz Gau (1790—1853) und im Verkehr mit Jakob Ignaz Hittorff (1792—1867) und K. L. Zanth (1796—1857), drei deutſchen Künſtlern, die ſich dort eine Stellung errungen hatten, die Kraft und Fülle der franzöſiſchen Baukunſt kennen. Ausgedehnte Studienreiſen führten ihn durch Italien, durch Sizilien, durch Griechenland. Reicher an architektoniſchen Gedanken als die andern kehrte er nach Deutſchland zurück und kündete im Prophetenſtil die Schönheit der Renaiſſancearchitektur. Zunächſt in Dresden, wo ihm die Empfehlung Schinkels eine Profeſſur an der Kunſtakademie verſchafft hatte. Dann in Paris, in Belgien, in England, in Zürich, zuletzt in Wien. Als es galt, für die Dresdner Galerie ein Gebäude zu ſchaffen, gab er den feſtſtehenden antiken Muſeumtypus auf und errichtete einen Cinquecentopalaſt (Abb. 292). Der feſtliche Bau des Dresdner Hoftheaters, der großartige

291. Porträt G. Sempers, nach der Radierung von W. Unger.

292. Die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden, von G. Semper.

Plan eines Forums auf dem Platze vor der Auguſtusbrücke ſind aus demſelben Geiſt geboren. Doch Sempers hiſtoriſche Bildung war zu weitherzig, um ihren Lieblingsſtil auf alles zu übertragen. Er meinte, daß es gewiſſe, im allgemeinen Bewußtſein eingewurzelte Vorſtellungen und kunſtgeſchichtliche Erinnerungen gebe, die nicht zu umgehen ſeien. So ward auch er ein Eklektiker, wie ſein gotiſcher Brunnen auf dem Dresdner Poſtplatz, ſeine Arbeiten für die Muſeen und den Umbau der Hofburg in Wien, ſeine Bauten in Zürich und anderen Schweizer Städten, ſchließlich auch ſein unausgeführter Entwurf eines Richard Wagner-Theaters für München beweiſen, deſſen Modell heute im bayeriſchen Nationalmuſeum aufbewahrt wird. Aber er war der bedeutendſte Eklektiker jener unſelbſtändigen Zeit; nicht Armut an eignen Ideen, ſondern eine innere Verwandtſchaft trieb ihn zu den alten Meiſtern.

293. Das Hofopernhaus in Wien, von E. van der Nüll und A. v. Siccardsburg.

Digitized by Google

294. Das Schloß in Schwerin, von G. A. Demmler.

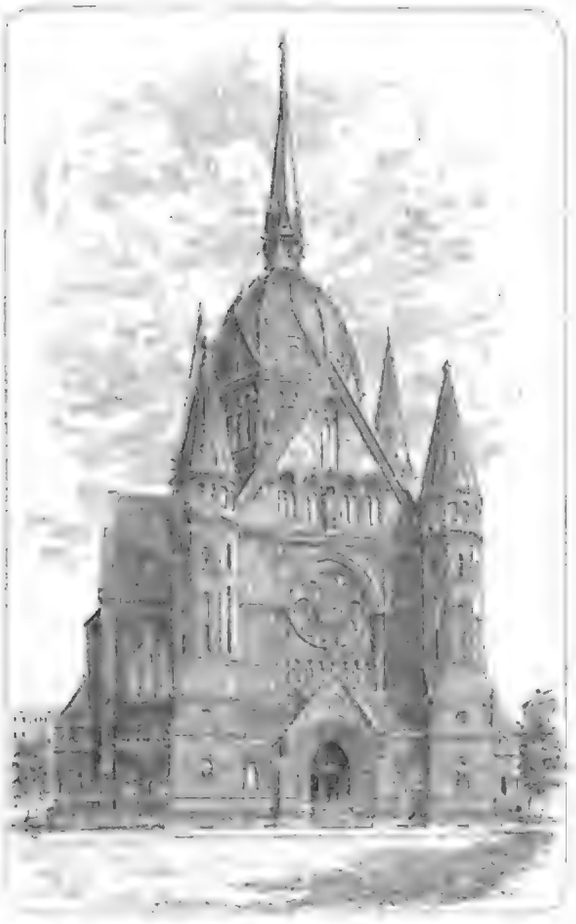
Unter Sempers Einfluß ſtiegen nun allenthalben italieniſche Renaiſſancebauten, hie und da mit franzöſiſchen Anklängen, aus der deutſchen Erde. In Wien wurden Heinrich von Ferſtel (1828—1883), der in ſeiner Votivkirche noch als Gotiker auftrat, dann aber, namentlich in dem koloſſalen Univerſitätsgebäude, abſchwenkte, weiter Karl von Haſenauer (1833 bis 1894), der vielfach als Mitarbeiter Sempers tätig war, Eduard van der Nüll (1812 bis 1868) und Auguſt von Siccardsburg (1813—1868), die Erbauer des Opernhauſes (Abb. 293), Vertreter dieſes Stils, der zuſehen mußte, wie er ſich mit Hanſens Klaſſizismus und Schmidts Gotik vertrug. In Dresden wirkten Karl Weißbach und Ernſt Gieſe, in Süddeutſchland Gottfried Neureuther (1811—1886), der Erbauer der Techniſchen Hochſchule und der Kunſtakademie in München, in Stuttgart und Nürnberg Adolf Gnauth (1840—1884) im gleichen Sinne. Ein intereſſantes Bauwerk im Geſchmack der franzöſiſchen Renaiſſance wurde das Reſidenzſchloß in Mecklenburg-Schwerin (Abb. 294) von Georg Adolf Demmler (1804—1886).

Nun waren die Schleuſen einmal geöffnet und die hiſtoriſchen Stile brachen von allen Seiten ungehemmt über Deutſchland herein. Es war oft der bloße Zufall, der entſchied, in welcher Bauart dieſes oder jenes Haus errichtet wurde. Beim italieniſchen Palazzo blieb man nicht ſtehen. Das Barock meldete ſich zum Worte und mit beſonderem Nachdruck empfahl ſich alsbald, emporgehoben von der nationalen Bewegung der ſechziger und ſiebziger Jahre, die deutſche Renaiſſance zur geneigten Berückſichtigung. Sie erſchien in Wien, erſchien in München, geſtützt durch Lorenz Gedon (1844—1883), der das Haus des Grafen Schack mit dem maleriſchen Schmuck ſeiner Erker, Türmchen und Spitzen erbaute, in Berlin, wo beſonders Hans Grieſebach (1848—1906) ihr Vertreter wurde, in Köln, wo Julius Raſchdorff (geb. 1823), der ſpätere Erbauer des mißglückten Berliner Domes, in ſeiner erſten Zeit tätig war. Natürlich mußte ſich die deutſche Renaiſſance mit den andern hiſtoriſchen Stilen in die Gunſt des Publikums, der ſtaatlichen und ſtädtiſchen Baukommiſſionen teilen. Namentlich in Berlin taumelte man von einem Geſchmack zum andern. Richard Lucae (1829—1877), der lange Zeit einen

295. Muſeum für Völkerkunde in Berlin, von Ende und Böckmann.

hervorragenden Platz einnahm, pflegte mit beſonderer Neigung die italieniſche Renaiſſance; ſein Palais Borſig iſt die ſchönſte Frucht dieſer Liebe. Die Leiter der großen Baufirmen aber, die ſich nun bildeten: Ende und Böckmann (Abb. 295), Kayſer und von Großheim, von der Hude und Hennike, Kyllmann und Heyden, Cremer und Wolffenſtein, Ebe und Benda, Gropius und Schmieden u. a. m. machten ſich mit Geſchick die Ergebniſſe ihrer kunſtgeſchichtlichen Studien zunutze und wählten je nach Gefallen bald Gotik, bald ſpätſchinkelſche Formen, bald franzöſiſche, italieniſche, deutſche Renaiſſance oder verſuchten ſich in allerlei Kombinationen und Permutationen und beſonderen Zieraten, unter denen Terrakotten und Moſaiken als polychromer Zierat der Faſſaden eine vielfach angefeindete Rolle ſpielten. Im allgemeinen hat Berlin in jenen Jahrzehnten trotz aller Anſtrengung nichts Hervorragendes geleiſtet. Es fehlte hier das künſtleriſche Fluidum, das in Wien die Erzeugniſſe der verſchiedenartigen Stile doch einander näherte und dem Charakter der alten Stadt einordnete.

Bezeichnend für die kunſthiſtoriſche Architektur von der Mitte des Jahrhunderts, die ſich noch bis heute lebenskräftig erhalten hat, ſind neben der profanen Baukunſt die Schickſale des Kirchenbaus. Der Katholizismus zwar begnügte ſich im allgemeinen mit der Gotik. Weniger einfach aber lagen die Verhältniſſe für die evangeliſche Kirche. Die katholiſierende Richtung der romantiſchen Zeit, die ſo viele Proteſtanten zum Übertritt veranlaßte, machte ſich zunächſt auch hier geltend: man trug keine Scheu, den gotiſchen Stil auch für das proteſtantiſche Gotteshaus zu benutzen, ja, man ging ſogar noch weiter zurück und experimentierte mit der Form der älteſten chriſtlichen Kirche überhaupt, der Baſilika. Friedrich Wilhelm IV. ließ von Stüler und Ludwig Perſius (1804–1845) wiederholt ſolche Verſuche anſtellen und wollte auch den Dom, den Cornelius ausmalen ſollte, im Baſilikenſtil errichten. Und im Jahre 1856 ſetzten die Kirchenregierungen mit einigen Fachleuten in Eiſenach ein „Regulativ" feſt, nach dem allerlei behutſam auftretende moderne Vorſchläge, die im Anſchluß an Vorbilder des ſiebzehnten und



296. Kreuzkirche in Berlin, von J. Otzen.

achtzehnten Jahrhunderts den Charakter eines feierlichen Verſammlungsraums der Gemeinde empfahlen, verworfen und der gotiſche, der romaniſche, der altchriſtliche Stil allein zum Bau proteſtantiſcher Gotteshäuſer empfohlen wurden. So wurde hier, ganz im Sinne der Zeit, die Kopie und die Stilmiſchung geradezu ſanktioniert, und die Kirchenbaumeiſter folgten getreulich dieſen Vorſchriften der autoritativen Stelle; Johannes Otzen (1839 bis 1910), der ſich vielfach an Haſes Backſteinbauten anſchloß, mit beſonderer Vorliebe aber den Formenſchatz der franzöſiſchen Gotik ausnutzte, iſt aus ihrer Zahl am meiſten bekannt geworden (Abb. 296).

Auch in England begann die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Klaſſizismus. Steht man, umtoſt vom wildeſten Wagenlärm, auf der ſchmalen Trottoirinſel im Mittelpunkte der Londoner City, ſo hat man zur Rechten das Manſion Houſe mit dem griechiſchen Portikus, das ſchon der ältere George Dance (1695—1768) gebaut hat, gradeaus die Börſe, gleichfalls mit Freitreppe und korinthiſcher Säulenhalle, von William Tite (1803—1872, Abb. 298), und zur Linken die Bank von England, eine Schöpfung von John Soane (1750 bis 1837). So pflanzte die Antike das Zeichen ihrer Herrſchaft im Herzen der modernſten Stadt auf. Noch reiner aber erſchien der griechiſche Bauſtil in der großartigen Anlage der Britiſh Muſeum von Robert Smirke (1780—1867), einem Schüler Soanes. Indeſſen das Intereſſe für die Gotik, die in England auf eine ſo reiche Blüte zurückſah, war niemals ganz erloſchen. Die Romantik trug dann das Ihre dazu bei, den mittelalterlichen Bauſtil wieder hoch zu Ehren zu bringen, und wie Viollet-le-Duc in Frankreich, ſo ward in England A. W. N. Pugin (1812 bis 1852) ein unermüdlicher Prophet der neuen Gotik, der als praktiſcher Architekt, als Lehrer, als Schriftſteller und als Reſtaurator eine reiche Tätigkeit entfaltete. Das großartigſte Werk, das der gotiſche Stil in London hervorbrachte, war das gewaltige Parlamentsgebäude (Abb. 299) von Charles Barry (1795 1860), der zwar mit den alten Bauformen ziemlich willkürlich umſprang, aber mit dem breit entwickelten Prachtbau, der einen idealen Platz an der Themſe erhalten hat, eine mächtige Wirkung hervorrief. Ein dritter Vertreter der Gotik war Guilbert Scott (1810—1877), der als fanatiſcher Reſtaurator alle Kirchen und Dome Englands ſtilgerecht „reinigte“, zahlreiche Neubauten errichtete, die lediglich Nachahmungen alter Muſter ſind, und ſchließlich ſich ſelbſt und dem Prinzgemahl von England in dem geſchmackloſen Albert Memorial im Hydepark ein wenig ruhmvolles Denkmal ſetzte. Scott hat ſich auch in Deutſchland durch ſeine Beteiligung an der erſten Konkurrenz um das Reichstagsgebäude bekannt gemacht, bei der er ſich den zweiten Preis eroberte. Bald beginnt dann in England wie überall die ſouveräne Vermiſchung aller Stile. Gemilderter Klaſſizismus und Renaiſſance mußten die neuen Regierungsgebäude in den Straßen Londons ſchmücken helfen; wie in Frankreich und Deutſch-

297. Das Kapitol zu Waſhington, von Thornton.

land ſchwankt man dabei ſkrupellos hin und her. Nur die Kirchen behielten den geweihten gotiſchen Stil bei. Und allenthalben ſchwelgte man in einem überreichen Spiel mit entlehnten Zierformen und Ornamenten, gegen das in England allerdings früher als auf dem Kontinent die moderne Gegenſtrömung einſetzte, um dem Empfinden der Zeit gegenüber den hiſtoriſchen Stilen Geltung zu verſchaffen.

Und ſo weit wir über die bewohnte Erde blicken, überall bietet ſich das gleiche Bild. Selbſt in Nordamerika ward zu Beginn des Jahrhunderts das Kapitol von Waſhington (Abb. 297) von Thornton im klaſſiſchen Stil erbaut und ſeitdem vielfach nachgeahmt. Und wie im engliſchen Mutterlande, ward in Amerika und in den britiſchen Kolonien aller Weltteile, ſo weit ſie ſich überhaupt an größere Architekturen wagten, das Schema aufgeſtellt: für Profanbauten Klaſſizismus und Renaiſſance, für Kirchen Gotik.

* * *

Auch im Kunſtgewerbe herrſchte um die Mitte des Jahrhunderts Ratloſigkeit und Verwirrung. Die klaſſiſche Epoche hatte die Künſtler hochmütig gemacht und die Verbindung von Kunſt und Handwerk jäh zerriſſen. In Frankreich allein gab es noch etwas wie eine Tradition des Kunſthandwerks. Die Sprache des Louis XIV.-, Louis XV.- und Louis XVI.-Geſchmacks hatte man auch während der Revolutionszeit und des Kaiſerreichs nie ganz verlernt, und als in der Reſtauration das Königtum wieder einzog, kehrten mit ihm auch die Schmuckformen des ancien régime zurück. Aber der frühere Glanz war doch verſchwunden, und den Handwerkern ging die alte Fertigkeit mehr und mehr verloren. Hinzu kam, daß auch in Frankreich die kunſthiſtoriſche Zeit nach allen möglichen Stilen der Vergangenheit lüſtern machte,

Digitized by Google

298. Die Börſe (Royal Exchange) in London, von W. Tite.

ſo daß in der allgemeinen Kopierwut von den vernünftigen Grundlagen des alten Kunſtgewerbes bald wenig mehr zu finden war. Um die Mitte des Jahrhunderts wird man ſich dieſer Zuſtände bewußt, und es ſetzt nun eine Reform ein, die zunächſt auch noch mit den hiſtoriſchen Stilen wirtſchaftete und das kunſtgeſchichtliche Banner mit der Inſchrift „Ahmet nach!“ aufpflanzte, die aber zuerſt wieder auf das Schädliche und Sinnloſe der Trennung des Handwerks von der Kunſt hinwies und verſuchte, die fremd gewordenen Geſchwiſter zu verſöhnen.

Den Anlaß gab die erſte Weltausſtellung, die 1851 in London ſtattfand. Sie war als eine „Internationale Induſtrieausſtellung“ veranſtaltet worden, und die „ſchönen Künſte“ wollten nicht zu dieſem Niveau herabſteigen. Der franzöſiſche Generalkommiſſar Graf de Laborde ſuchte vergeblich die Maler und Bildhauer ſeines Landes zur Teilnahme zu bewegen. Aber auch bei den Erzeugniſſen derjenigen Induſtrien, die für die Dekoration, den Wohnungsſchmuck, die Gegenſtände des täglichen Gebrauchs zu ſorgen hatten, ſchien rings in Europa alle Kunſt verſchwunden zu ſein, die Maſchine, die billiger und ſchlechter arbeitete, hatte das alte Handwerk verdrängt, der Reſpekt vor dem Material war etwas Unbekanntes geworden, minderwertige Surrogate machten ſich breit, Unehrlichkeit und Verlogenheit herrſchten auf der ganzen Linie. Höchſtens in Frankreich war ein Reſt des alten Könnens vorhanden. Um ſo kläglicher erſchienen gegenüber den von dort geſandten Arbeiten und den Waren des Orients mit ihrem Reichtum an Formen und Farben die Leiſtungen der übrigen Nationen; mit Schrecken gewahrte man den Niedergang des Geſchmacks. De Laborde ſchrieb ſeinen berühmt gewordenen, für die Geſchichte des modernen Kunſtgewerbes bedeutungsvollen Ausſtellungsbericht, in dem er dieſe Zuſtände klarlegte, und führte die wichtigſten der darin entwickelten Gedanken ſpäter in ſeinem Buche „De l'Uion des Arts et de l'Industrie“ weiter aus, indem er gleich in dieſem Titel den Stier bei den Hörnern packte. Die unmittelbare Folge der Londoner Ausſtellung war, daß man ſich überall zu einer durchgreifenden Reform des beſtehenden Betriebes entſchloß. Zunächſt in England ſelbſt, wo dieſe Ideen in dem Prinzgemahl einen mächtigen Förderer fanden und wo Gott-

299. Das Parlamentsgebäude in London, von Ch. Barry.

fried Semper, der wegen ſeiner Beteiligung an den Dresdner Revolutionsſtürmen Deutſchland verlaſſen mußte, ſeit 1849 weilte. Die kunſtgeſchichtliche Zeit ſuchte natürlich die Geſundung durch ein gründliches Bad in der Vergangenheit zu erreichen: ſie gründete Kunſtgewerbegalerien. Im Auftrage des Prinzen Albert entwarf Semper den Organiſationsplan für das South Kenſington Muſeum; zugleich ſchüttete er in der Schrift „Wiſſenſchaft, Induſtrie und Kunſt“ ſein Herz aus (Abb. 300). England ging auch weiter führend voran. 1853 ward das „Departement of Science and Art“ begründet. Ausſtellungen wurden veranſtaltet, Unterrichtskurſe geſchaffen, anregende Schriften verbreitet, und in verhältnismäßig kurzer Zeit hatte ſich die engliſche Kunſtinduſtrie zu einer tonangebenden Stellung emporgearbeitet. Auch in Frankreich und Deutſchland wurden nun Kunſtgewerbeſchulen und -Muſeen vom Staate ins Leben gerufen. 1864 eröffnete das „Öſterreichiſche Muſeum für Kunſt und Induſtrie“, das der Leitung Rudolf Eitelberger von Edelbergs (1817—1885) unterſtellt wurde, ſeine Pforten. Neben Eitelberger wirkten Freiherr Armand von Dumreicher und Jakob von Falke im Dienſte des neuen Gedankens, und der raſtloſen Tätigkeit dieſer ausgezeichneten Gelehrten hatte Wien es zu danken, daß es bald in allen kunſtgewerblichen Fragen an der Spitze Deutſchlands marſchierte. Die andern Städte folgten ſeinem Beiſpiel. 1865 entſtand die „Gewerbehalle in Karlsruhe“, 1867 das „Gewerbemuſeum in Berlin“, 1868 das „Rheiniſch-weſtfäliſche Muſeum für Kunſt und Induſtrie“ in Köln; andere Orte ſchloſſen ſich in raſcher Folge an. Es wurden Schulen, Vereine, Zeitſchriften gegründet. Die Pariſer Weltausſtellung im Jahre 1867 zeigte Deutſchland allerdings noch ganz im Nachtrab. Dann erſt konnten ſich in Wien die erſten Reſultate der angeſtrengten Arbeit offenbaren, und ein Jahr nachdem das Öſterreichiſche Muſeum in Ferſtels Neubau übergeſiedelt war, 1873, gab die Wiener Weltausſtellung Zeugnis von dem, was man inzwiſchen geleiſtet hatte. Reichsdeutſchland ſtand dagegen arg zurück.

Der Erfolg dieſer Beſtrebungen war in allen Ländern der gleiche: techniſch ward ein Fortſchritt erzielt, aber in den Formen gab man ſich den Stilen der Vergangenheit bedingungslos

300. Punschbowle, Entwurf von Gottfried Semper.

hin. In den Wohnungen der Wohlhabenden sah es aus wie im Atelier des Historienmalers, der die Dinge, die auf seinen Gemälden eine Rolle zu spielen hatten, zu einer wirren Sammlung vereinigte. Wie sich in der Künstlerwerkstatt charakteristische Erzeugnisse aller Jahrhunderte zusammendrängten, orientalische Gobelins und italienische Brokate, Renaissanceschränke, -Truhen und -Stühle, mittelalterliche Rüstungen, antike Helme und ziselierte Schwerter, kleine Kästchen aus Leder oder Metall, Amulette, Halsketten, Zinnkrüge und kostbare Gläser, reichverzierte Barockmöbel und lustige Rokokospiegel, — so schuf sich auch der Fürst und der Bürger aus seinen Zimmern je nach seinen pekuniären Kräften permanente kleine kunsthistorische Ausstellungen. Eine Zeitlang wurden unter dem Einfluß Napoleons III. namentlich die alten Boullemöbel aus der Epoche Ludwigs XIV. mit ihren eingelegten Ornamenten aus Schildplatt, Perlmutter, ziselierter Bronze und Elfenbein für den „Salon" ganz Europas wieder maßgebend. In England und Frankreich schützte wenigstens die alte Kultur der großen Hauptstädte London und Paris, in denen sich seit Jahrhunderten alle nationalen Kräfte wie in einem Brennpunkt gesammelt hatten, die Gesellschaft vor allzu schlimmer Geschmacksverwilderung. In Deutschland, wo diese festen Lebensformen und Kulturtraditionen fehlten, stürzte man sich ohne Bedenken in den tollen Strudel einer skrupellosen historischen Imitation. Überdies fehlte jede Sicherheit des Gefühls für die einfachsten Gesetze des dekorativen Schmucks. Die Weberei, die Stickerei, die Porzellankunst ergötzten sich an Imitationen der Ölmalerei, die Teppich- und Tapetenindustrie wollte in mißverstandenem Rokoko Naturalismus Blumen und Buketts in grober Wirklichkeitsnachahmung zu Flachornamenten vergewaltigen.

Digitized by Google

Die aufgeregte Hetzjagd durch die Völker und durch die Jahrhunderte aber machte bei uns auch im Kunstgewerbe allmählich einem historischen Stile Platz: der deutschen Renaissance. Das erwachende Nationalgefühl rief sie herbei, die Wiederaufrichtung des Reiches brachte sie zur Blüte. Man sehnte sich nach einem deutschen Geschmack. Auch in Wien ward dieser Ruf laut; Eitelberger und Falke waren eifrig für das neue Ideal tätig. Im Reiche wurde München führend, wo zwei Künstler von genialer Begabung für die Formensprache des sechzehnten Jahrhunderts wirkten: Rudolf Seitz (1842—1910) und Lorenz Gedon (1843—1883, Abb. 301), dessen architektonische Bemühungen schon erwähnt wurden. Von München aus gab außerdem Georg Hirth (geb. 1841) durch große Verlagswerke wie den „Formenschatz der Renaissance", „Das deutsche Zimmer", „Das kulturgeschichtliche Bilderbuch", den besten Kreisen der Künstler- und Laienschaft entscheidende Anregungen. Freilich, was diese Männer aus künstlerischer Begeisterung predigten, ward von der Industrie rasch trivialisiert, und es entstanden allerorten die „stilgerechten" Renaissancezimmer mit Butzenscheiben, „altdeutschen" Sofas — als wenn man im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland Divans und Sofas gehabt hätte! —, mit schweren Truhen, mächtigen geschnitzten Büfetts, riesigen Humpen, „altdeutschen" Öfen und „Lutherstühlen", die alle so wenig zum Charakter und der Kleidung ihrer Besitzer passen wollten. Das deutsche Kunsthandwerk stieg durch diese, immerhin aus einer gesunden Empfindung hervorgewachsene Renaissanceströmung in der internationalen Achtung, man kaufte unsere Fabrikate im Auslande und ahmte sie sogar nach. Es kam frisches Leben in den vordem so verödeten Betrieb. Aber der ungeheure Widerspruch zwischen dem Empfinden und Bedürfnis der neuen Zeit und den historischen Stilformen, die den Kindern vergangener Jahrhunderte das Leben geschmückt und verschönt hatten, blieb hier wie überall bestehen. Erst das letzte Menschenalter des neunzehnten Jarhhunderts suchte diesen Widerspruch radikal aus der Welt zu schaffen, indem es sich ein Kunstgewerbe schuf, das seine Formen wie seinen Schmuck lediglich aus den Gebrauchszwecken und den Bedingungen des Materials logisch entwickelte und den Söhnen der neuen Zeit die Möglichkeit zu verschaffen strebte, in der Ausstattung ihrer Wohnräume, in der Gestaltung jedes Gebrauchsstückes und jedes Luxusgegenstandes einen Ausdruck ihres Wesens zu finden.

301. Sopraportafigur von L. Gedon.

Manet Astruc

302. Das Atelier in Batignolles, von H. Fantin-Latour. Paris, Luxembourg.

Vierter Abſchnitt: 1870—1900.

1. Der Impreſſionismus und die Franzoſen.

Der Zeitabſchnitt von 1870 bis 1900 iſt für die Kunſt die Epoche der Befreiung von der Bevormundung durch die Vergangenheit. In dieſen Jahrzehnten fallen die entſcheidenden Schläge, durch die ſich das Geſchlecht der modernen Welt in allen Provinzen des Kunſtlebens neue und eigne Ausdrucksformen ſchafft, nicht völlig losgelöſt von aller Tradition, aber in organiſcher Verbindung ihrer Lehren mit den Bedürfniſſen des neuen Zeit- und Lebensgefühls. Die Malerei war auch weiter in dieſem Befreiungskampfe die Führerin. Wir ſahen ſchon, wie ſie langſam zum Ausdruck eines modernen Bewußtſeins vordrang, wie ſie zunächſt in der Wahl der Stoffe von den klaſſiſchen und romantiſchen Vorſtellungskreiſen und von dem geſchichtswiſſenſchaftlichen Intereſſe zu den Menſchen und Problemen des gegenwärtigen Lebens vordrang, wie ſie dann auch in der Farbenanſchauung ſich mehr und mehr von dem Vorbild der alten Meiſter zu befreien ſuchte. In unruhigem Kreislauf hatte ſie die Technik vieler Jahrhunderte durchlaufen, ſeitdem ſie ſich von der Herrſchaft der antikiſierenden Linie emanzipiert hatte. Die Kunſt der frühen Renaiſſance, deren Grundcharakter noch ein zeichneriſcher war, die Maler des ſpäteren Cinquecento, namentlich die

Digitized by Google

Venezianer, denen die Farbe ſelbſt als die Seele ihrer Bilder galt, der Naturalismus des ſiebzehnten Jahrhunderts, der ihnen folgte, die Farbenglut Rubens', das Helldunkel Caravaggios, die Lichteffekte Riberas, die intime Tonmalerei der Niederländer, das prickelnde Lichterſpiel der Rokokomaler, die vornehm kühle Farbenſkala des Velasquez, — das alles hatte man nachzuahmen verſucht, um dem „Maleriſchen in der Malerei" wieder zu ſeinem Rechte zu verhelfen. Doch an keiner dieſer Stationen konnte man dauernde Ruhe finden: denn überall empfand man nach der erſten Überraſchung die rückwärtsziehende und ſchließlich lähmende Kraft, die der ausſchließliche Verkehr mit der Kunſt verklungener Zeiten ausüben mußte. Es blieb ein Reſt — was war es, das man vermißte? „Licht und Farbe und bewegendes Leben als reine Erkenntnis", ſo hatte der Hamburger Philipp Otto Runge im Anfang des Jahrhunderts das Ziel der neuen Kunſt bezeichnet, ohne es in der Praxis erreichen zu können. Nun erklang ein neues Feldgeſchrei: „Was uns not tut, iſt die Sonne, die freie Luft, eine helle und junge Malerei. Laßt die Sonne herein und gebt die Gegenſtände ſo wieder, wie ſie ſich in tagheller Beleuchtung zeigen!" Es war der junge Emile Zola, der dieſe Worte ſchrieb. Und der Kreis der jungen Pariſer Maler, aus deren Anſchauungswelt er ſeine revolutionäre Forderung erhob, iſt es geweſen, der nach ſo vielen Anläufen und Verſuchen die Prinzipien der Malerei nun endlich und wirklich von Grund aus revidierte und umgeſtaltete. Edouard Manet (1833—1883) ward ihr Führer, und das Banner, unter dem ſie zu Kampf und Sieg auszogen, trug den Namen des „Impreſſionismus".

Das Ziel, um das es ſich hier handelte, war etwa dieſes: Das geſchärfte Auge der jungen Künſtlergeneration erkannte klarer als der Blick ihrer Vorgänger die weſentliche und grundlegende Bedeutung des Lichtes. Es iſt kein Zweifel, daß ſich nicht nur die geiſtigen Anſchauungen der Menſchen entwickeln, ſondern auch ihre phyſiſchen Anlagen. Das neunzehnte Jahrhundert hat ohne Frage unſere Sehkraft bedeutend erhöht, wir ſind empfindlicher geworden für den Eindruck von Bewegungen, das ganze Tempo unſeres Lebens und die Anſpannung, die es erfordert, haben uns zu einem blitzſchnellen Erfaſſen jeder momentanen Erſcheinung erzogen, das Mikroſkop hat unſer Auge für die Erkenntnis der kleinſten und feinſten Dinge geſchärft, unſer Lichtbedürfnis iſt ungeheuer gewachſen. Die Erfindungen und Entdeckungen der Zeit und die neuen Formen des Lebens, die durch ſie beſtimmt wurden, haben ihren Anteil daran. Das alles mußte ſich in der Malerei widerſpiegeln. So unerhört und unvorbereitet, wie man vor vierzig Jahren glaubte, waren zwar die Neuerungen der Impreſſioniſten nicht. Heute, wo die moderne Kunſt ihre revolutionären Allüren abgelegt hat, bürgerlich geworden iſt und ſich ſogar ſchon nach Ariſtokratenart auf ihren Stammbaum beſinnt, erkennt man deutlich, daß die Fäden bis in die Renaiſſancezeit zurücklaufen. Schon Piero della Francesca kannte ein helles kühles Licht, dem ſich die Farben unterordneten, und andre Quattrocentiſten kamen ihm darin nahe. Im ſiebzehnten Jahrhundert hatte das Genie des Velazquez Bilder hervorgezaubert, in denen die Licht- und Luftſchicht der Atmoſphäre die Lokalfarben zu wunderbarer Einheit bindet. Sein ſpaniſcher Landsmann Goya war hundert Jahre ſpäter auf dieſem Wege weiter geſchritten. In England hatte Turner die Zauber des Lichts mit einer Kühnheit, bei der ihm kein früherer Meiſter den Weg wies, in ſeine Gemälde ſtrömen laſſen. Die Kapitel des vorigen Abſchnitts haben uns wiederholt auf Kunſtwerke hingewieſen, in denen die impreſſioniſtiſchen Forderungen oft überraſchend vorklangen. In Frankreich ſelbſt hatte unmittelbar vor Manets Auftreten Guſtave Courbet die ſchweren Farben ſeiner Bilder durch ein helles, klares Licht unterbrochen. Und nun kam ſchließlich noch eine Anregung von einer Seite hinzu, von der man ſie nicht vermutet hatte: vom Anfang der ſechziger Jahre an und beſonders auf der Pariſer Ausſtellung von 1867 lernte Europa mit Staunen die urſprüngliche Kunſt der

Japaner kennen. Mit Entzücken entdeckte man an diesen Werken des fernen Ostens, wie zart die Maler von Nippon mit den sparsamsten Mitteln die Natur ihres Landes auf die Seide und das kostbare Papier des Kakemonos zauberten, wie sie mit den lichtesten Farben Luft und Sonnenschein, Landschaft, Menschen und Tiere ihrer Heimat in wenigen Strichen wiedergaben. Man lernte von ihnen die Kunst, das Nebensächliche auszuscheiden, mit raschem Auge den richtigen und charakteristischen Eindruck eines Naturausschnitts zu erfassen, den Rhythmus der Hauptlinien zu erkennen und sie zu harmonischem Spiel miteinander zu verbinden. Man lernte von ihnen die fesselnden Wirkungen des Unsymmetrischen, der ungezwungenen Abgrenzung, die bei allem Raffinement einer glücklichen Laune des Zufalls ihre Entstehung zu verdanken scheint, lernte von ihnen die Vorteile des erhöhten Standpunktes, der es ermöglicht, ungeahnte perspektivische Ausblicke zu eröffnen und dem Beschauer in kleinem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen zu legen. Katushika Hokusai namentlich (1760—1749, Abb. 303), der letzte bedeutende Ausläufer der alten japanischen Kunst, der als Maler und Holzschneider noch einmal ihre ganze Kraft zusammengefaßt hatte, begeisterte die Pariser. Und aus allen diesen Elementen erwuchs ihnen eine neue Anschauung, schufen sie sich eine neue malerische Technik. Nicht darauf kommt es nun an, die Einzelheiten eines natürlichen Vorbildes in seinen Linien und Farben korrekt nachzubilden, sondern seinen Gesamteindruck wiederzugeben, das Leben des flimmernden Lichts, der wehenden Luft, des atmosphärischen Fluidums zu verfolgen, das alle Teile zu einem Ganzen bindet und die plastische Festigkeit der Konturen malerisch auflöst. Der Helligkeit des Tageslichtes näher zu kommen, die blendenden Strahlen der unverhüllten Sonne, das verteilte Licht bei bewölktem Himmel eindringlicher, wahrer wiederzugeben, auch die Schatten auf ihre farbigen Elemente hin zu untersuchen, in sorgsam abgestuften Tonwerten jeder Nuance der Beleuchtung nachzugehen, das niemals unterbrochene, ewig bewegte innere Leben der Natur mit festem Griff zu packen. Von einer realistischen Absicht kann dabei nur in einem beschränkten Maße die Rede sein. Denn das Ziel ist gar nicht ein objektives Abspiegeln der Natur, vielmehr der Ausdruck des jeweiligen subjektiven Eindrucks. Der Impressionismus ist eine eminent persönliche Kunst, und Zola war im Recht, wenn er die Ästhetik seiner Freunde in den Satz zusammenfaßte: „Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Die Fontainebleauer hatten die Natur so gemalt, wie ihre individuelle Seelenstimmung sie empfand: die Impressionisten malten sie, wie ihr individuelles Auge sie sah. Nichts falscher, als der modernen Malerei prinzipiell Mangel an Phantasie und Empfindung vorzuwerfen. Der Irrtum entstand daraus, daß sie als Malerei im eigentlichsten Sinne von nichts anderem als der sinnlichen Empfänglichkeit für Farbe und Licht ausging. Aber das Wesen aller Kunst beruht auf der Verfeinerung, Läuterung und Ordnung sinnlicher Wahrnehmungen. Die Impressionisten suchten allerdings auf das Gefühl lediglich durch das Spiel der Farbe zu wirken, sie verzichteten bewußt auf jeden verstandesmäßigen oder literarischen oder auch nur lyrischen Effekt, sie suchten einen Eindruck, der sich höchstens mit dem Eindruck der Musik vergleichen läßt, und ihre Phantasie

303. Der Traum des Rauchers, von Hokusai.
(Gazette des Beaux-Arts.)

ſpielte nicht mit Gedanken, Allegorien, hiſtoriſchen Vorgängen, ſondern nur mit der Farbe. Der engſte Anſchluß an die Natur ward gepredigt, aber in der Auswahl des Entſcheidenden und Bedeutenden aus den zahlloſen Einzelheiten, welche die Wirklichkeit bietet, war der Künſtler ſouverän. Und das Ziel war, den farbigen Abglanz von den Erſcheinungen dieſer Welt abzulöſen, die Harmonien, die in ihm verborgen ruhen, behutſam hervorzuzaubern, die maleriſche Seele der Natur zu beſchwören. Dieſe Abſicht mußte von vornherein dazu führen, von einer ſorgfältigen und korrekten Ausglättung und Vertreibung der Farbe abzuſehen. So kam man zu dem leichten flüſſigen Pinſelvortrag, zu der Neigung, die Arbeit in einem Stadium abzubrechen, in dem das Letzte über jede Einzelheit noch nicht geſagt war. Man hat dem Impreſſionismus einen Vorwurf daraus gemacht, daß er ſich mit der Skizze begnüge; der alte Menzel glaubte ganz ernſthaft, dieſe Modernen ſeien Faulpelze, nicht fleißig genug, um ihre Bilder „fertig zu malen“. Gerade dieſe „Unfertigkeit“ erſchien jedoch als ein Mittel, den Geſamteindruck eines Naturausſchnitts möglichſt intenſiv zu erfaſſen, weil der Beſchauer durch kein Detail von der Betrachtung des Ganzen fortgelockt wird und ſich gezwungen ſieht, zurücktretend die oft nur andeutenden Striche des Bildes in ſelbſttätiger Seharbeit zu verbinden, ſo daß er gewiſſermaßen die Arbeit des Malers im Fluge noch einmal wiederholt.

304. Der Trinker, von Ed. Manet.

Was hier gegeben wurde, war in der Tat etwas gänzlich Neues. Wenn auch frühere Künſtler ſchon auf dem Wege der Lichtmalerei vorgedrungen waren, mit ſolcher Konſequenz war niemand bis ans Ende gegangen. Die Errungenſchaften des Impreſſionismus ſind ein unverlierbares Gut der Malerei geworden, und ſeine Lehren haben ſich im Laufe der Jahrzehnte die ganze Welt erobert. Man kann ruhig ſagen, daß die Entdeckung des Freilichts und der impreſſioniſtiſchen Malweiſe ein Ereignis von nicht geringerer kunſtgeſchichtlicher Bedeutung war als die Befreiungstat, durch die ſich einſt Cimabue und Giotto aus den Feſſeln des Byzantinismus gelöſt und die große Kunſt der Renaiſſance vorbereitet haben. Der Name der neuen Künſtlergruppe, zuerſt nach einer Ausſtellung von 1871 bei Nadar in Paris als Spottbezeichnung gebraucht, dann von dem Kritiker Jules Claretie ernſthaft aufgenommen und 1878 in der Kampfſchrift Duranty's „Les peintres impressionistes“ offiziell feſtgelegt, wurde eine Macht.

Es iſt charakteriſtiſch für die Formen des franzöſiſchen Kunſtlebens, daß ſich dort die meiſten Neuerungen durch den gemeinſamen Kampf einer Schar gleichſtrebender Genoſſen gegen die herrſchende Richtung durchſetzen. Anders als in Deutſchland, wo die Entwicklung faſt immer nur durch einzelne Perſönlichkeiten beſtimmt wird, die allein ſtehen und ſelten nur eine Schule um ſich bilden, treffen wir in Frankreich wiederholt auf den Kollektivvormarſch einer ganzen Gruppe von Freunden, die in gegenſeitiger Anregung und Beeinfluſſung einem zunächſt noch unklar gefühlten Ziel zuſtreben, ſich dabei ſtützen und ergänzen, in gemeinſam veranſtalteten

Digitized by Google

Manifeſten ihre Schläge führen. Dieſelbe Erſcheinung trifft man ja auch in der Literatur an: ſie hängt zuſammen mit der außerordentlichen Breitenentwicklung der franzöſiſchen Kultur überhaupt, die es mit ſich bringt, daß wir in der Kunſtgeſchichte unſerer weſtlichen Nachbarn weniger gewaltige Einzelperſönlichkeiten, dafür aber ein um ſo höheres Durchſchnittsniveau finden. Ähnlich wie die Fontainebleauer ſtellen auch die Impreſſioniſten eine ſolche Freundesgruppe dar, deren einzelne Glieder ſo eng miteinander verwachſen ſind, daß es ſchwer iſt, zu unterſcheiden, wem von ihnen der Ruhm gebührt, die neuen Lehren zuerſt ausgeſprochen zu haben.

Wir wiſſen, daß, bevor noch Manet in dieſen Kreis trat, Claude Monet, Renoir, Degas, Piſſarro, Fantin-Latour und Sisley einander nahe ſtanden und gemeinſam den Freilichtproblemen nachgrübelten, die damals offenbar in der Luft ſchwebten. Wer zuerſt die eigentliche impreſſioniſtiſche Malweiſe angewandt hat, iſt nicht ganz klar. Die Gelehrten können ſich nicht darüber einigen, ob Manet oder Monet den entſcheidenden Schritt tat. Tatſächlich geht die Entwicklung des ganzen Kreiſes ziemlich einheitlich vor ſich. Auf eine Frühzeit, in der ihre Gemälde auf die geſchmackvollen Akkorde gedämpfter Farben aufgebaut ſind, folgt bei allen gleichmäßig ein pleinairiſtiſche Epoche, in der das Licht ſich bedeutend aufhellt, um ſpäter immer ſouveräner die Leinwand zu beherrſchen und immer kühnere Farbenſpiele zu entfalten. Auch Manet beginnt mit Bildern, die noch nicht revolutionär genannt werden können. Er erſcheint anfänglich durchaus als Schüler der Spanier, die damals in Paris in Mode gekommen waren. Velazquez, deſſen Einfluß wir ſchon früher begegnet ſind, wird ſein Ideal (Abb. 304). In dem Beſtreben, dem ſaucigen Helldunkel und dem konventionellen Atelierlicht der offiziellen Malerei entgegen zu treten, hält er ſich an denjenigen der alten Meiſter, der zuerſt Menſchen und Gegenſtände nicht frei im Raum, ſondern mit der Luft, in der ſie ſtehen, mit dem vibrierenden, unkompakten Fluidum, das ſie umfließt, wiederzugeben ſuchte, mit der atmoſphäriſchen Luft, die in der Natur die Summe der Einzeldinge zu einer höheren Einheit bindet. Manets erſte Werke, wie etwa der Sänger Faure als Hamlet oder der Pfeifer, ſind in ihren kühlen Harmonien von Schwarz, Weiß, Gelb, Blau und Grau ganz auf die Tonſkala des Velazquez geſtimmt. Zugleich gab ihm das Studium der Holländer, die er ebenſo wie die Spanier durch ſeine Reiſen kennen gelernt hatte, den Mut zu dem breiten impreſſioniſtiſchen Strich, deſſen unmittelbare Wirkungen Frans Hals zuerſt erprobt hatte. Auch das berühmte „Déjeuner sur l'herbe“ (Abb. 305) und ſein Pendant, das „Déjeuner dans l'atelier“, dort eine ſeltſame Geſellſchaft modern gekleideter junger Leute und nackter Frauen im ſommerlichen Walde, hier eine Gruppe von drei Perſonen vor einem gedeckten Tiſch, ſtehen auf dieſer Linie. Neben Velazquez erſcheint dann Goya als Manets Führer. Die Olympia des Luxembourg (Tafel XIII), die Angelina hinter dem Gitter, die andern Dämchen, die in hellen Toiletten von Balkons auf die Straße herunterblicken, ſind Schweſtern der Majas, die wir aus Goyas Bildern gut kennen. Ja, der Franzoſe nimmt ſogar ſpaniſche Motive vor und malt etwa einen Stierkampf in den ſouveränen breiten Strichen, wie Goya es getan hatte. In allen dieſen Bildern, zu denen, vielleicht als das ſchönſte, noch das Porträt der Eva Gonzalès hinzukommt, lebt eine wunderbare Harmonie kühler Valeurs, eine breite, flächige Malart, die das Höchſte an Geſchmack für den Klang feinabgeſtimmter Farben bietet. Gewiſſe Härten, namentlich in der Behandlung des Nackten, eine Eckigkeit in den Geſten und eine Starrheit des Blicks ſeiner Perſonen hat Manet zwar nie ganz verloren, aber dieſe Mängel treten zurück gegen den ungeheuren Fortſchritt in der Behandlung der farbigen Erſcheinung und die künſtleriſche Reife, mit der die Geſtalten in ihre Umgebung geſtellt ſind und der Farbe jedes Teilchens ihr beſtimmter Platz im Bilde angewieſen iſt, gleichgültig, ob die Szene im Freien oder im Innenraum ſpielt. In beiden Fällen

geht Manet ebenſo wie ſeine Freunde darauf aus, das natürliche Licht ohne das Atelier-Arrangement der akademiſchen Kunſt zu faſſen. Die ganze Fülle und Herrlichkeit des Freilichts aber ging dem Künſtler erſt um das Jahr 1870 auf, mehrere Jahre nachdem ſeine Werke

305. Déjeuner sur l'herbe, von Ed. Manet.

ſchon allgemeines Aufſehen erregt hatten. Das Bild, das die Familie ſeines Freundes de Nittis, eines in Paris lebenden italieniſchen Malers, im Garten ihres Landhauſes darſtellt, ſcheint das erſte zu ſein, in dem er die volle Kraft der Sonne in ihrer Einwirkung auf die farbige Er-

306. Saardam, von Cl. Monet. Paris, Privatbeſitz.
(Meier Graefe, Entwickelungsgeſchichte d. mod. Kunſt)

ſcheinung von Natur und Menſchen wiedergegeben hat, und es beginnt nun die Reihe ſeiner Landſchaftsſtudien, in denen er nicht müde ward, die Schönheiten des Lichts zu preiſen, die zarte Abſtufung der Farben in der Natur unter dem Einfluß der wehenden Luft auf die Leinwand zu bannen und den Eindruck der Wirklichkeit zu ganz neuen maleriſchen Orcheſtrierungen zu benutzen. Das Licht erſcheint als die Quelle aller Poeſie in der Landſchaft, als die Urkraft, der die Farbe erſt ihre Exiſtenz verdankt, als das alles belebende Element in der Natur. Immer ausſchließlicher wird der Künſtler von dieſer Erkenntnis beherrſcht. Seine Zeichnung, die zuerſt durchaus korrekt war und noch eine Verbindung mit Courbet aufweiſt, tritt jetzt zurück gegen die ſouveräne Herrſchaft breit und leicht abgeſetzter Farbflächen, die dazu dienen, den flüchtigſten Eindruck feſtzunageln. Wenn wir ein Stück Wirklichkeit ſehen, ſo iſt es nicht ſein linearer Gehalt, ſein zeichneriſches Gerüſt, das unſer Auge ſofort erfaßt und durch deſſen Anblick es angezogen wird, ſondern es ſind ſeine koloriſtiſchen Elemente, die wir zuerſt aufnehmen, und die unſern Eindruck beſtimmen. Dieſem Prozeß geht Manet nach, um das Leben der Wirklichkeit in ſeiner ganzen Unmittelbarkeit zu bannen. Darum legt er auf die realiſtiſche Modellierung wenig Wert, und doch wirken ſeine Bilder mit ſo frappanter Naturwahrheit, weil er die Kunſt begriffen hat, das Weſentliche herauszuheben und zuſammenzuſtellen. Unter dieſem Reichtum des Lichts, den Manet entdeckte, erſchien ihm die Wirklichkeit völlig anders, als ſie auf den Bildern der Früheren dargeſtellt war, in Farben, die nichts mehr gemein hatten mit denen der alten Meiſter, nichts mehr auch mit denen der Fontainebleauer und Courbets. Und mit einer neuen Freude an allem, was ſein Auge ſah, ging er daran, die ganze Welt ſeiner Umgebung maleriſch zu durchforſchen. So ward er ſchließlich auch in der Erweiterung des Stoffgebiets ein Bahnbrecher. Millet hatte die modernen Bauern, Courbet die Arbeiter für die Malerei entdeckt; Manet fand, daß auch das große Leben von Paris lohnende Aufgaben ohne Zahl in ſich barg. Millet war ſelbſt ein Bauer, Courbet gab ſich abſichtlich als ein Proletarier mit Kittel und Stummelpfeife; Manet war ein eleganter Pariſer in Rock und Zylinder, der ſich in ſeinem Auftreten nicht vom Salonmenſchen unterſchied und

zuerſt mit der romantiſchen Malertracht aufräumte, die vielen als unzertrennlich mit der Erſcheinung eines Künſtlers galt. Auch als Maler verſenkte er ſich mit beſonderer Liebe in die Eleganz und den Luxus des weltſtädtiſchen Lebens, malte Szenen aus den Cafés, aus den Theatern, vom Buffet der Folies Bergère, aus den Reſtaurants, von den Rennplätzen, und gab als erſter den eigentümlichen Charme der modernen Pariſerin wieder. Doch bei allen dieſen Aufgaben war es lediglich der Reiz des Lichtes, der ihn anzog, der natürlichen oder künſtlichen Beleuchtung, die den Raum erfüllte und die Menſchen und Gegenſtände umſpielte. Die raſtloſe Unruhe dieſer Welt ſymboliſiert ſich gleichſam in dem prickelnden Hüpfen und Tanzen des Lichtes, das die Körper umſchmeichelt, Pflanzen und Bäume umloſt, die Stilleben der Früchte und Flaſchen auf einem gedeckten Tiſch in Buketts blinkender Farben verwandelt, den zarten Umriß einer ſchönen Frau in leuchtenden Duft auflöſt. Ein Kapitel für ſich bilden daneben noch die Bilder, in denen Manet das Waſſer malte, das er in ſeiner Kindheit ſchon als Seekadett kennen gelernt hatte, bevor er zur Kunſt abſchwenkte. Das Meer in ſeiner nie ruhenden Bewegung mußte ja den Impreſſioniſten als eine wahre Fundgrube köſtlicher Motive erſcheinen, und Manet hat nie aufgehört, das Schaukeln und Blinken ſchimmernder Wellen und die Reflexe des Lichts auf dem Waſſer mit zärtlicher Liebe zu ſtudieren.

Claude Monet (geb. 1840), der mit Manet Schulter an Schulter focht, beſaß nicht die elementare Kraft, mit der ſein großer Freund die Probleme der Farbe zu löſen wußte, aber er beſaß dafür ein Auge, das mit noch leichter erregter Empfindlichkeit auf alle Reize des Lichts reagierte, und es war ihm vergönnt, in einem längeren Leben Manets Pleinairlehre weiter auszubauen. Monet ſchreckte nicht vor der blendendſten Sonnenhelle, nicht vor den grellſten Lichteffekten zurück, die er in der Natur entdeckte. Er erkannte die endloſe Zahl kleinſter Farbenbeſtandteile, aus denen ſich die Erſcheinungen der Außenwelt auch dann zuſammenſetzen, wenn ihre koloriſtiſche Beſchaffenheit ſich dem Auge des Laien ganz ſimpel und unkompliziert darſtellt. So kam er zu ſeiner Analyſe des Freilichts, zu der Auflöſung der farbigen Flächen in ſchillernde und flimmernde kleine Tupfen, die auf der Netzhaut des Beſchauers wieder miteinander verſchmelzen, zu dem Monetſchen „Komma", von dem ſpäter der Neoimpreſſionismus ſeinen Ausgangspunkt nahm. Das Prinzip, das er darin verfolgte, war: die Farben nicht auf der Palette zu miſchen, ſondern ſie in kleinen Strichen neben- und übereinander auf die Lein-

307. Vor dem Start, von E. Degas.
(Nach dem Katalog der Grafton Galleries)

Digitized by Google

308. Pariſer Boulevard, von A. Renoir.

wand zu ſetzen, wodurch die Unmittelbarkeit der Wirkung und die Intenſität des Lichts in vordem ungeahnter Weiſe geſteigert wurden. Von den Figurenbildern ſeiner früheren Zeit, unter denen ſich auch ein Dejeuner im Freien befindet, das mit dem Manets um den Vorrang ſtreitet, ging Monet ſpäter faſt ausſchließlich zur Landſchaftsmalerei über (Abb. 306). Die Ufer der Seine, die Gärten und Villen von Vétheuil und Argenteuil gaben ihm dazu am liebſten die Motive. Aber es handelt ſich niemals um die landſchaftliche Szenerie ſelbſt, ſondern nur um die Zauber des Lichts und der Farbe, von denen ſie umwoben iſt. Monet war unermüdlich darin, die Geheimniſſe dieſer Schönheit zu erforſchen. In ganzen Zyklen hat er einfachſte Themata immer wieder gemalt, um ihre Erſcheinung im Wechſel der Beleuchtung, der Witterung, der Tages- und Jahreszeit ganz zu erfaſſen. So entſtand die Reihe der Bilder, in denen nichts als ein Stoppelfeld mit ein paar Heuſchobern in ſtets neuen Komplikationen der Beleuchtung und der farbigen Reflexe erſcheint, ſo der Zyklus ſeiner Bilder von der Kathedrale zu Rouen, deren gotiſche Herrlichkeit von ſeiner maleriſchen Phantaſie als ein immer neues Wunder auftaucht, ſo in ſpäten Jahren die Gemälde der Londoner Brücken, über die bald ſtrahlende Sonne leuchtet, bald wogende Dunſt- und Nebelmaſſen ſich lagern, bald klatſchende Regenſchauer niedergehen, deren Nachbargebäude jetzt wie eine finſtere Gralsburg drohend durch die Wolken ſchimmern, jetzt wie Märchenſchlöſſer aus Gold und Edelgeſtein erglänzen, unter denen das Waſſer bald träge dahinfließt, bald vom Sturm aufgewühlt kleine glitzernde Wellenkämme zeigt, bald in das unergründliche Chaos des engliſchen Nebels verſinkt. Auch ſonſt hat Monet die moderne Stadt, ihre Straßen, Brücken, Bahnhofshallen, auf ihre

Digitized by Google

malerischen Reize untersucht. Es gibt keine Ecke der Welt, die ihm nicht neue Wunder offenbarte. Niemand hat das Aufglimmen farbiger Lichter durch Rauch und Dunst, niemand das Schillern des weißen Schnees und seiner violetten Schatten, das flimmernde Blau des Sommerhimmels, über den am Abend rosige, gelbliche, grünliche Wolkenstreifen ziehen, das Fluten der Sonnenstrahlen, welche Gebirgszüge, Häuser und Kirchen in phantastische Farben betten, mit solcher Kühnheit gemalt wie Claude Monet, dessen Genie sich aus der analytischen Zerlegung der Natur ein neues Mittel schuf, um ihre Schönheit zu feiern. Monet hat in unvergleichlicher Weise die Palette des Malers bereichert und seine Ausdrucksmittel erhöht, und er ist es vor allem gewesen, bei dem die Künstler ganz Europas in die Schule gegangen sind.

Von vornherein mit diesen beiden verbunden erscheint Edgar Degas (geb. 1834), der Merkwürdigste und Eigenwilligste der ganzen Gruppe. Bei Degas vor allem hat sich der Einfluß der Japaner auf die modernen Franzosen gezeigt, in der Pikanterie seiner willkürlichen und doch so berechneten Ausschnitte und Überschneidungen, in der völlig freien und ungezwungenen Anordnung der Bildteile, in der Kunst, mit sparsamen Andeutungen eine Hieroglyphe für eine ganze Welt zu geben, mit raffinierten Farbenkontrasten das Auge zu reizen. Degas stößt alle überlieferten Regeln von der Geschlossenheit der Bildkomposition, von der konventionellen Schönheit des künstlerisch Darstellbaren, von der Logik des Linienaufbaues über den Haufen. In den Gestalten seiner Frauen, die er bei der Toilette oder beim Bade belauscht, in den Figuren seiner Tänzerinnen (Tafel XIV), die, von grellem Rampenlicht grotesk beleuchtet, zwischen den outrierten Farben gemalter Dekorationen einherhüpfen oder hinter den Kulissen in Gruppen zusammenstehen, sind Haltungen und Bewegungen, Gesten und Stellungen beobachtet, die kein anderer vor ihm zu malen gewagt hat. Es sind nicht die Boudoirschön-

309. Die Seine bei Bougival, von Sisley.
(Nach dem Katalog der Grafton Galleries)

Digitized by Google

heiten, die das zweite Kaiſerreich ſo ſehr liebte, es ſind „Weiber“, bei denen das Animaliſche, auch das Häßliche und Gemeine ſich unverhüllt präſentiert. Dieſe Frauen, die ſich waſchen oder friſieren, dieſe armſeligen Nymphen des Corps de ballet, deren verlebte und gleichgültige Geſichtszüge in grellem Gegenſatz ſtehen zu dem Flitterkram ihrer Röckchen und Rüſchen, die Proletariergeſtalten dieſer Elevinnen, über deren Unſchuld ſchon der Schatten frühen Wiſſens fällt, ſind mit einem wahren Vergnügen an alledem, was häßlich, eckig, abſtoßend an ihnen war, im Bilde verewigt. Aber die Art, wie Degas dieſen bizarren Linien nachgeht, iſt unvergleichlich. Er hat für den Reiz des Außergewöhnlichen, den nur der Feinſchmecker nachfühlen kann, einen Inſtinkt von untrüglicher Sicherheit. Niemand kommt ihm gleich in der Fähigkeit,

310. Boulevard Montmartre, von C. Piſſarro.
(Nach dem Katalog der Grafton Galleries.)

raſch aufblitzende, im nächſten Augenblick wieder ſich verändernde Beleuchtungseffekte feſtzuhalten, das wirre Spiel eines Rennplatzes mit Pferden und Jockeys (Abb. 307), eines Theaterraums mit den dunklen Silhouetten der Muſiker und ihrer Inſtrumente im Orcheſterraum, immer originell und überraſchend, wiederzugeben. Die größte Delikateſſe ſeiner Bilder aber liegt in ihrer Farbe, in dem fabelhaften Geſchmack, mit dem ſchrille Diſſonanzen von hellem Roſa und giftigem Grün, von ſchillerndem Blau und ſchreiendem Gelb gewagt werden, ohne daß der Künſtler den Mißklang auflöſt. Mit allen dieſen Mitteln erreicht Degas den Eindruck einer frappanten Lebendigkeit und Natürlichkeit ſeiner Szenen. Von irgend welchem Realismus iſt er freilich weiter entfernt als alle ſeine Genoſſen. Jeder ſeiner Wirklichkeitsausſchnitte iſt mit reifſter Berechnung in ein höchſt ſubjektives maleriſches Phantaſieſtück verwandelt. Der Eindruck des Augenblicklichen, den ſeine Darſtellungen machen, wird noch erhöht durch die Paſtell-

farben, die Degas mit beſonderer Vorliebe zu Hilfe nimmt, um die feinſten Nuancen im Licht und in den Reflexen gegeneinander abzuſtufen. Gerade die weichen und duftigen Töne des raſch hingewiſchten Farbſtiftes erwecken den Eindruck, als ſeien alle dieſe Bilder im Nu auf den Karton gezaubert, wie Momentaufnahmen, bei denen allerdings der perſönlichſte und kapriziöſeſte Künſtlergeiſt an die Stelle der objektiven Kamera trat.

In der Welt des Theaters und des Balletts hat auch Auguſte Renoir (geb. 1841) vielfach die Motive zu ſeinen Bildern gefunden. Renoir hat nicht den kecken Radikalismus Degas', er iſt ſogar in ſeinen ſpäteren Jahrzehnten ein wenig ins Süßliche hinabgeglitten, und ſeine immer ſich wiederholenden nackten oder halbnackten Frauengeſtalten mit den rundlichen roſigen Geſichtern, den abgeſtumpften koketten Näschen, dem ſchimmernden Blondhaar und den weichen, üppigen Gliedern haben ſchließlich etwas Konventionelles angenommen. Aber in der früheren Zeit

311. Kunſtſtudium, von H. Fantin Latour. Nach einer Zeichnung des Künſtlers.
(Gazette des Beaux-Arts)

haben dieſe Renoirſchen Damen, die wie moderne Nachkömmlinge der Frauen von Greuze und Boucher ausſehen, und ſeine entzückenden Kinderbilder (Tafel XV) eine unſagbare Feinheit in der zarten Buntheit der Farben, die ſie umfließt. Das Roſa, das ſich ſpäter bei Renoir mitunter über Gebühr vordrängt, iſt in jenen Werken der Frühzeit mit hellblauen, grauen und blaßgelben Nuancen zu köſtlichen Harmonien abgeſtimmt. Auch er iſt ein Poet des Lichts, deſſen rätſelhaftes Spiel er im Theaterraum, auf der Bühne, in den Logen, in den nächtlichen Ballſälen, dann in lauſchigen Badezimmern oder in eleganten Salons oder auch im Trubel der belebten Straße (Abb. 308) verfolgt. Renoir iſt graziöſer, weltmänniſcher als Degas und im Gegenſatz zu ihm hat er ſeine Freude an der leuchtenden Schönheit geſchmeidiger Körper, an duftenden Blumen, bemaltem Porzellan, ſchillernden Seidenſtoffen, luxuriöſen Toiletten. Sein ganzes Lebenswerk iſt eine Huldigung vor der weiblichen Schönheit, die bei ihm freilich nicht mehr in der Geſtalt einer griechiſchen Göttin, ſondern als ein kleines Dirnchen von halb unſchuldiger Sinnlichkeit auftritt.

Ein Landſchafter wieder iſt Alfred Sisley (1839—1899), der ſich nahe an Monet

hielt und wie dieser als ein Analytiker des Freilichts das flimmernde Spiel der Sonne über dem zitternden Laub grüner Büsche und Bäume, über freundlichen Villenhäusern und bunten Gärten, über welligem Wiesengelände und hüpfenden Flußwellen mit unendlicher Zärtlichkeit studierte (Abb. 309). Sisley war dabei in der Farbe oft kräftiger als Monet und operierte viel mit den starken Effekten der Komplementärfarben. Seine ganze Kunst hatte einen männlichen, großen Zug, ein sicheres Stilgefühl. Doch bei aller persönlichen Freiheit der malerischen Umdichtung war er ein treuer Diener der Natur, es steckt unendlich viel ernste Arbeit in seinen Bildern, und es ist durchaus erklärlich, daß die jüngste Generation der französischen Landschafter sich so stark an Sisley gefesselt fühlt. In Moret, nahe bei Paris, wo er ein kleines Landhaus besaß, hat sich in den letzten Jahren eine ganze Kolonie festgesetzt, die zu ihm als ihrem Meister emporsieht.

Zwischen Monet und Sisley steht Camille Pissarro (1830—1903), der Patriarch der Impressionisten, der Senior der „École des Batignolles", deren Mitglieder sich in den sechziger und siebziger Jahren oben auf dem heiligen Berge von Montmartre um Edouard Manet scharten. Unter allen diesen Franzosen ist keiner, dessen Kunst dem deutschen Empfinden näher kommt als Pissarro. Auch er ist in alle Geheimnisse des Lichts und der zitternden Luft der Atmosphäre eingedrungen, aber in seinen Bildern schlummert, unbewußt und tief verhüllt, eine Empfindung, von der sich unsichtbare Fäden zur Seele des Beschauers herüberziehen, ohne daß der Maler absichtlich auf solche Wirkungen hingearbeitet hätte. Pissarro war zuerst von dem lyrischen Subjektivismus Corots beeinflußt; dann von der getragenen Poesie der anderen Fontainebleauer; schließlich von der methodischen Schärfe seiner impressionistischen Freunde. Mehr noch als seine Genossen hat er es geliebt, die Hauptmotive, die er sich wählte, von allen Seiten zu umkreisen, um so auch ihre letzte malerische Ergiebigkeit auszunutzen. So entstand der umfangreiche Zyklus seiner unvergleichlichen Pariser Straßenbilder, vom Boulevard Clichy, vom Boulevard Montmartre, vom Boulevard des Italiens, diese klassischen Muster moderner Städteschilderungen, die den ganzen eigentümlichen Zauber des bedeutenden Weltstadtlebens, mit japanisierendem Kunstgriff von oben her gesehen, meisterhaft zusammenfassen (Abb. 310). Dann die Serien der Louvrefassaden und der Ansichten von der berühmten Impressionistenkirche: der Kathedrale von Rouen. Weiter die Reihe der Arbeiten, in denen er die Eindrücke aus der Umgebung seines Landhauses in Eragny, unweit von Paris, sammelte: schließlich die Szenen aus Dieppe und Havre, wo der Alte zuletzt das Leben an den Häfen, auf den Märkten, bei den Kirchen studierte. Daneben galt seine Liebe ununterbrochen der Landschaft der Normandie, ihren Bauerngehöften und Gärten, ihren fruchtbaren Ebenen und ihren kleinen Ortschaften. Wie Monet hat auch Pissarro in London geweilt und aus Turners kühner Licht- und Farbenwelt entscheidende Anregungen und Wünsche gesogen, die dann durch Manets mutige Tat zum Leben erweckt wurden.

Auf einem großen Gemälde, das den Titel trägt: „Ein Atelier in Batignolles", hat Henry Fantin-Latour (1836—1904) die ganze historische Gruppe, Manet in der Mitte vor einer Staffelei sitzend, im Bilde vereinigt (Abb. 302). Fantin-Latour ist auch sonst der erste Porträtmaler dieser klassischen Zeit des Impressionismus gewesen. Er steht vor allem Manets Frühzeit nahe durch den engen Anschluß an Velazquez, dessen kühle Harmonien er mit außerordentlichem Geschmack sich aneignete. Auch die Stilleben Fantin Latours gehören zum Feinsten, was jene Zeit hervorgebracht hat. Später ist er hauptsächlich zur zeichnenden Kunst (Abb. 311), namentlich zur Lithographie abgeschwenkt, deren Mittel er zu malerischen Kompositionen von schöner und weicher Helldunkelwirkung benutzte. Er hat mit diesen Blättern, deren figürliches Arrangement wiederum oft auf das französische Rokoko zurückweist, besonders gern

die Meiſter und Werke der Tonkunſt gefeiert und ſich namentlich um das Intereſſe für deutſche Muſik in Frankreich große Verdienſte erworben.

Um dieſe Führer ſcharte ſich alsbald ein Kreis kleinerer Talente, deren Amt es geweſen iſt, für die Verbreitung der neuen Lehren zu ſorgen. Zwei Schülerinnen Manets, Eva Gonzalès (1852—1883), deren herrliches Bildnis, wie ſchon erwähnt, der Meiſter gemalt hat, und Berthe Morisot (1851—1895), folgten mit weiblicher Anpaſſungsfähigkeit den Spuren des Gewaltigen. Zandomeneghi und eine Reihe anderer junger Maler ſchloſſen ſich hauptſächlich Monet an. Jules Baſtien-Lepage (1848—1884) ward der Vermittler zwiſchen der eigenwilligen Malerei der maîtres impressionistes, die ſich ſelbſt zu keinen Konzeſſionen verſtanden, und dem Publikum. Er hat mit Geſchick, wenn auch ohne perſönliche Note, Millets Bauernmalerei und den Pleinairismus der Manet-Schule verbunden und zugleich gemildert, ſo daß die Menge der Ausſtellungsbeſucher ſeine Bilder begriff und ſich dabei doch ungeheuer „modern“ vorkommen konnte. Die „Heuernte“ im Luxembourg (Tafel XVI) mit dem von der Arbeit ausruhenden Bauernpaar iſt der Höhepunkt ſeines Schaffens, für das ihn der boshafte Witz Degas' mit dem Titel eines „Bouguereau des Naturalismus“ beehrte. Doch während Baſtien-Lepage Erfolge errang, blieben die führenden Meiſter ſelbſt vom Publikum wie von den Käufern zunächſt unverſtanden, ja, ſie wurden aufs heftigſte angefeindet. Ihr Kunſthändler Durand-Ruel, der ſpäter für ſeinen Spürſinn und ſeine Ausdauer reichlich belohnt worden iſt, konnte ſich kaum halten. Er machte ſogar, da er in Paris ſeine Ware durchaus nicht an den Mann bringen konnte, mit ſeinen Künſtlern einen Eroberungsſtreifzug nach England, wo dann die Bilder Turners, ſchon früher einzelnen von ihnen wohlbekannt, einen ſtarken Eindruck auf die Freunde machten und ſie zur letzten Entfaltung ihrer Lichtmalerei ermutigten. Unbekümmert um die Abneigung und die Feindſeligkeit des Publikums gingen ſie ihren Weg weiter, um den unbegrenzten Reichtum der Natur an ſchimmernden, ſchwebenden, unbeſtimmt ſchillernden Nuancen, an farbigen Hauptwerten und Neben- und Übergangstönen immer tiefer zu erkennen, mit immer neuen Mitteln der ſtrahlenden Transparenz der Beleuchtung dieſes Planeten, dem Weben und Wehen ſeiner Luftſchicht gerecht zu werden.

312. Die heilige Genoveva im Gebet, von P. Puvis de Chavannes.

Digitized by Google

Der Impreſſionismus hat vom Augenblick ſeines erſten Auftretens an die Entwicklung der franzöſiſchen Malerei beſtimmt, er iſt noch heute die Kunſt der Zukunft, und es wird keine Zeit mehr geben, die ſeine Lehren unbeachtet läßt. Aber auch ſeine überzeugteſten Verehrer können nicht leugnen, daß er eine Gefahr der Einſeitigkeit mit ſich bringt. So weit die Möglichkeiten ſind, die er ſeinen Bekennern läßt, — was er gibt, beſchränkt ſich ſchließlich doch auf die letzte Verfeinerung des farbigen Ausdrucks für einen immerhin begrenzten Kreis künſtleriſcher Aufgaben. Es war eine Notwendigkeit, in der Zeit der gemalten Novellen und Humoresken das Maleriſche par excellence mit ſolcher Unerbittlichkeit wieder zu durchforſchen, aus dem Helldunkel zur Sonne emporzutauchen, den modernen Maler ſo auszurüſten, daß er den neuen Erfahrungen ſeines Auges mit der Hand zu folgen imſtande war. Aber es ſcheint doch unzweifelhaft, daß das Land der Malerei noch weitere Grenzen hat. Die Sehnſucht, innere Welten mit Mitteln der Farbe ſichtbar zu geſtalten, wird ſich niemals ganz unterdrücken laſſen. Die Herrſchaft der Linie, der die Fähigkeit innewohnt, die wogende Unruhe der Wirklichkeitserſcheinungen zu bändigen, den Raum zu ſchmücken und zu gliedern, durch andeutenden Umriß das Land der Phantaſie vor unſern Blick zu zaubern, läßt ſich wohl erſchüttern, aber nie völlig ſtürzen. Der Drang zu rauſchenden und leidenſchaftlichen Farbenſymphonien, die weit über das hinausgehen, was ſich im Anſchluß an das Studium der Natur erreichen läßt, iſt unvertilgbar. So nimmt es nicht wunder, daß zugleich mit den Impreſſioniſten und neben ihnen zwei Künſtler in Frankreich auftreten, deren Werke man als eine Reaktion gegen die Bilder Manets und der Seinen auffaſſen könnte, wenn ſie nicht derſelben Zeit ihre Entſtehung dankten: Puvis de Chavannes und Guſtave Moreau.

Der abſolut maleriſchen Farbenkunſt des Impreſſionismus ſteht die dekorative Linienkunſt Pierre Puvis de Chavannes' (1824—1898) faſt wie ein feierlicher Proteſt gegenüber. Dort erſcheint der Umriß aller Geſtalten und Gegenſtände aufgelöſt, hier iſt er der beſtimmende Faktor. Dort war alles darauf gerichtet, die nervöſe Unruhe und das bewegte Leben der modernen Zeit im Bilde abzuſpiegeln, hier herrſcht die entgegengeſetzte Tendenz, aus der Unraſt der Gegenwart in den arkadiſchen Frieden einer zeitloſen Schönheitswelt zu entfliehen. In der Farbengebung freilich hat Puvis gezeigt, daß er ein Zeitgenoſſe der Lichtmaler war. Im Gegenſatz zu allen Dekorationskünſtlern der früheren Zeit iſt über ſeine großen Gemälde der lichte Schimmer einer zarten und gedämpften Helligkeit gebreitet. Er hat nicht die ſchweren Farben des Cinquecento und nicht den dekorativen Pomp des ſiebzehnten Jahrhunderts nachgeahmt, ſondern ganz aus Eigenem ſich ein ſtilles, von innen heraus leuchtendes Kolorit geſchaffen, eine Skala von feinen grauen, lila, blaßblauen und gelblichen Werten, die ohne ſtarke Kontraſte die Teile ſeiner Kompoſitionen gleichmäßig auf einen milden Geſamtton ſtimmt. So hat er ſeine großen Wandgemälde im Pantheon, in der neuen Sorbonne und im Pariſer Rathaus, in den Muſeen von Amiens und Lyon, von Rouen und Marſeille geſchaffen, und überall bildete er ſich aus den Bedingungen dieſer Aufgaben einer raumſchmückenden Kunſt ſeinen eigenen und neuen Stil. Die Fresken aus dem Leben der hl. Genoveva für das Pantheon (1876—1898, Abb. 312) ſind durchaus von der helleniſierenden Architektur Soufflots beſtimmt. Die großen und weihevollen Linien des Tempelbaus, ſeine gemeſſenen Wölbungen und Rundungen geben auch Puvis' Bildern das Kompoſitionsgeſetz. In ſchlanken und feierlichen Vertikalen bauen ſie ſich auf, Bäume, Geſtalten, Bewegungen, Falten der Gewänder richten ſich nach dieſem Grundgeſetz, und doch erſcheint nichts ſtreng und finſter, ſondern die Herbheit der linearen Sprache iſt gemildert durch den idylliſchen Frieden, der in dieſen Bildern atmet. Weitab von allen landläufigen Allegorien ſchildert Puvis den Segen und den Reichtum einer blühenden Provinz wie der Picardie, gibt er eine Verkörperung der Künſte, feiert er die Arbeit

des Menſchen, das ſegensvolle Walten der Wiſſenſchaft, entrollt er Viſionen aus der Welt der Väter. Er ſchafft Szenen von einer bibliſchen, homeriſchen Stimmung, die im Beſchauer das befreiende Gefühl eines weiten Raumes auslöſen, und die der Künſtler doch wohlbedacht, ſeinem Zweck gehorchend, in der Fläche der geſchmückten Wand hält. Zwangloſe Gruppen von ſchaffenden oder ruhenden Männern und Jünglingen, von Frauen und Kindern tauchen auf, von Bewohnern eines ſeligen Landes, in dem es unſere Kämpfe, unſere Qualen nicht gibt. In paradieſiſcher Nacktheit oder in Gewänder gehüllt, die keiner Zeit angehören, ſchreiten ſie über weite Wieſen, ergötzen ſie ſich an Spielen und Geſprächen, tun ſie unter früchtebeladenen Bäumen, zwiſchen traubenreichen Weinſtöcken, auf reifendem Felde ihr Tagewerk. Durch höchſte Weisheit der Anordnung gewinnt Puvis de Chavannes eine ganz zwangloſe und doch nur der reifſten Kunſt mögliche Geſchloſſenheit jedes einzelnen Gemäldes und jeder Gemäldereihe, erreicht er die erhabene Einfachheit und Einheit ſeiner Stimmungen. Der Anblick dieſer Werke trägt uns weit fort von unſerer Gegenwart; und doch iſt über alle dieſe Geſtalten etwas wie eine innere Trauer gebreitet, ein leiſes, ſchwermütiges Sinnen, das ſie von den Figuren der Renaiſſancedekoration durch ganze Welten trennt und unſerm Empfinden brüderlich nähert. Die edle Einfalt und ſtille Größe der Antike iſt einen wunderſamen Bund mit der Schwermut der modernen Reſignation eingegangen.

Nicht minder weit als Puvis de Chavannes iſt auf der andern Seite Guſtave Moreau (1826—1898) von den Impreſſioniſten entfernt. Wie neben Flaubert, dem Vater des Naturalismus, Baudelaire, der Dichter der „Fleurs du Mal“ auftrat, wie ſpäter in Paris ein jüngeres Geſchlecht von Literaten, an ihrer Spitze Karl Huysmans, zum Symbolismus abſchwenkte und dem „Koloß“ Zola den Krieg erklärte, ſo ſtrebte auch die bildende Kunſt zu einer neuen Phantaſtik empor, die geſättigt war mit allen Raffinements modernen, dekadenten Empfindens und fernab lag von der Unſchuld und der Reinheit Puvis'. Das war die Welt Moreaus. Die

313. Studie, von A. Roll. Nach der Originalzeichnung des Künſtlers.
(Gazette des Beaux-Arts)

314. Der Tod und der Holzhacker, von L. Lhermitte.

Natur konnte ihm nicht geben, was er ſuchte. Denn ſein Kopf war erfüllt von einem ſeltſamen Gewirr fremdartiger Geſtalten aus alten Legenden und Mythologien, die in Märchenkoſtümen von verſchwenderiſchem Luxus einherſchwebten. Moreaus erſter Lehrer war Picot, der noch mit dem Klaſſizismus Davids in Verbindung ſtand. Aber beſtimmenden Einfluß gewann auf ihn dann Chaſſériau, deſſen frühes Ende er in dem Bilde „Die Jugend und der Tod“ ergreifend ſymboliſierte. Auch Puvis, der Couture-Schüler, ſtand Chaſſériau nahe: doch während ihn der lateiniſche Zug ſeines Weſens zur epiſchen Ruhe ſeiner raumſchmückenden Kunſt führte, ſteigerte Moreau den Romantismus des Freundes zu unerhörten Viſionen. Sein Auge ſuchte dunkelglühende Farben, deren berauſchenden Duft er wollüſtig in ſich ſog. Alle alten Kulturen, die er mit leidenſchaftlichem Sammeleifer ſtudierte, mußten dazu helfen, ihm die koloriſtiſchen Senſationen zu verſchaffen, nach denen er dürſtete. Der ſchwüle Prunk des Orients, die leuchtenden Farben der perſiſchen Kunſt, die ſchweren Moſaiken der Byzantiner, die goldſtrotzende Pracht des ſpäten Römertums, das alles hat er mit alexandriniſchem Eifer durchforſcht und in ſeinen ſeltſamen Bildern verwertet. In ſeinen Frauen, deren gleißende Schönheit wie das fleiſchgewordene Prinzip der Sünde erſcheint, in ſeinen überſchlanken Männer- und Jünglingsgeſtalten, in dem bunten Gedränge von Gold, Edelſteinen, Brokatſtoffen, mit denen er alle dieſe Figuren behängt und die Räume ſchmückt, die ſie bewohnen, in der ſtarren Pracht ſeiner exotiſchen Landſchaften ſteckt eine perverſe Lüſternheit, die allem Alltäglichen in weitem Bogen aus dem Wege geht. Man denkt an Huysmans' „A rebours“ bei dieſer krankhaften Sucht, alles

das aufzuſuchen, was außerhalb des Natürlichen und Normalen liegt. Moreau malte Circe, Kleopatra, Medea, die Sphinx und mit beſonderer Liebe Helena und Salome — die ganze Garde des männerverderbenden, verführeriſchen Weibtums. Die Perſonifikationen dämoniſcher Grauſamkeit, an denen die Phantaſie aller Völker mitgedichtet hat, ſind ſeine Lieblinge. Und ihre erbarmungsloſe Kühle iſt auch auf ihn übergegangen. Es geht kein ſinnlicher Rauſch von dieſer Kunſt aus, die ihre dekadenten Elemente ſo ſorgſam, faſt pedantiſch zuſammenſucht, man merkt ſtets den Artiſten, deſſen überſättigte Nerven ſich bewußt neue Senſationen ſchaffen wollen. Und man denkt von fern an die kalte Pracht der Verſe, durch die ſich die deutſchen Poeten des Kreiſes um Stephan George am Ende des Jahrhunderts aus dem Naturalismus zu befreien ſuchten. Die antiken Sagen von Orpheus, von Heſiod, von Tyrtäus, von Theſeus, Herkules, Prometheus, werden von Moreau ihrer Naivetät entkleidet, ſelbſt die geheiligten Perſonen des Neuen Teſtaments ſind vor ſeiner hyſteriſchen Phantaſie nicht ſicher, die mehr für die halb-erotiſche Myſtik der Wundenanbetung als für die Einfalt der urchriſtlichen Legende Verſtändnis hat (Tafel XVII).

Auf den Schultern aller dieſer Meiſter erhebt ſich nun die jüngere Generation der franzöſiſchen Maler. Der Impreſſionismus iſt dabei die beſtimmende Macht, die ihren Einfluß auch da ausübt, wo die Künſtler ſich von der ſtrengſten Befolgung ſeiner Prinzipien entfernen, andere Führer wählen oder neue Wege einzuſchlagen ſuchen. Wie bei Baſtien-Lepage vermiſcht ſich auch bei einigen Jüngeren des Realismus Milletſcher und Courbetſcher Herkunft mit

315. Sonntagspromenade, von J. F. Raffaelli. Farbige Radierung.

den neuen Freilichtlehren. So ſei Alfred Roll (geb. 1847), deſſen Bilder aus dem Bauern- und Proletarierleben der Gegenwart, in ihrer derben Natürlichkeit Seitenſtücke zu Zolaſchen Romanen (Streik der Bergleute), ebenſo wie ſeine Porträts einen handfeſten Realismus mit feinem Empfinden für die Reflexe des hellen Tageslichts verbinden. Seine drallen weiblichen Geſtalten, in voller Sonne geſehen, ſind Urbilder der Friſche und geſunden Kraft (Manda Laméthrie, Luxembourg; Frau mit Stier, Abb. 313); ſogar in Schilderungen offizieller Feſtlichkeiten, die bei uns in Deutſchland meiſt der Mittelmäßigkeit ausgeliefert werden, blieb Roll ein Künſtler. So ferner bei Léon Lhermitte (geb. 1844), deſſen Bauernmalerei nach den erſten glänzenden Würfen von konventionellen Zügen nicht freigeblieben iſt, und der auch in ſeinen Verſuchen, phantaſtiſche oder religiöſe Themata mit der modernen Wirklichkeit zu verbinden (Abb. 314), mit der Farbe oft in Konflikt kam. Reineren Genuß gewähren Lhermittes prachtvolle Zeichnungen. So auch bei Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret (geb. 1852), der mit größerer Wirkung und ſtärkerem maleriſchem Können als Lhermitte die moderne Welt mit religiöſen Motiven zu durchdringen ſtrebt. Er malt etwa eine Gruppe von Bäuerinnen, oder die Geſtalten eines bretoniſchen Pilgerzuges, die durch ein eigentümliches grünlich-gelbes Licht einen ſeltſam myſtiſchen Ausdruck erhalten, malt bibliſche Vorwürfe, bei denen durch eine ähnliche fremdartige Beleuchtung der dargeſtellte Vorgang ſeine Realität verliert und ganz als religiöſes Symbol erſcheint. Seine Darſtellung der Jünger in Emmaus und ſein Abendmahl gehören zum Beſten, was die moderne religiöſe Malerei überhaupt hervorgebracht hat. Sie ſind auch diejenigen Werke Dagnan-Bouverets, die noch frei ſind von der etwas ſüßlichen Sentimentalität, der er ſpäter oft verfiel.

316. Trauer, Originalradierung von P. A. Besnard. (Gazette des Beaux-Arts)

In ganz perſönlicher Art hat Jean-François Raffaelli (geb. 1850) den Impreſſionismus weiter fortgebildet. Er liebt vor allem die Stadt Paris, ihre Straßen und Plätze, noch mehr aber die Stimmungen der Peripherie, wo die letzten Häuſer ſtehen, Neubauten aus dem Boden ragen und zwiſchen Gerüſten und Bretterzäunen der Blick in die Ferne frei wird. Raffaelli ſucht nicht den ganzen farbigen Gehalt dieſer Bilder auszuſchöpfen; er arbeitet am liebſten mit einem Minimum von Farbe, begnügt ſich mit geiſtreichen Andeutungen der Situation und ſetzt in ungemein geſchickten Strichen die winzigen Geſtalten von Spaziergängern, Arbeitern, plaudernden Soldaten, herumlungernden Bettlern und Vagabunden, oder den ſchwarzen Fleck eines Wagens, eines Omnibus, einer Karre auf den hellen Grund. Die Japaner haben ihn den Effekt gelehrt, der durch den Gegenſatz freier Flächen und kapriziös belebter Ecken entſteht. In ſeiner Farbenenthaltſamkeit ging Raffaelli ſchließlich ſo weit, daß ihm die ſparſam hingeſetzten Töne weniger Paſtellſtifte oder die Linien der Radiernadel mit ein paar leicht hineingedruckten Farben genügten (Abb. 315). Eine Zeitlang hatte ſein Name einen Senſations-

Digitized by Google

erfolg gehabt durch die Erfindung der „Raffaelliſtifte“, die in der Tat die Eigenſchaften der Öl- und Paſtellfarben ganz raffiniert in ſich vereinigen, aber ſchließlich doch nur für die Zwecke des Künſtlers ſelbſt recht zu brauchen ſind. Den entgegengeſetzten Weg ging Paul Albert Besnard (geb. 1849, Abb. 316), der die Malart der Impreſſioniſten koloriſtiſch belebte und in ſeinen Porträts (Gabrielle Réjane), in ſeinen weiblichen Akten, in ſeinen Interieurs, in ſeinen großen dekorativen Panneaux (in der Ecole de Pharmacie, im Muſée des Arts décortifs und vor allem in der Mairie des erſten Pariſer Arrondiſſements), nicht zuletzt auch in ſeinen glänzenden Pferdebildern wahre Feuerwerke prächtiger Farben entfaltete. Die bunteſten Reflexe des Sonnenlichts auf der feinen Haut einer ſchönen Frau, auf einem duftigen Blumenbukett, auf einer kniſternden Seidentoilette, auf den ſtarken Leibern ſtampfender Roſſe, auf den Phantaſiekoſtümen pikanter ſpaniſcher Tänzerinnen hält Besnard mit einer Routine feſt, die oft wohl

317. Steinſetzer, von M. Luce.
(Berliner Sezeſſionskatalog 1906)

etwas Süßliches und Parfümiertes hat, oft aber in ihrem kühnen Gedränge blauer, gelber, grüner, violetter und roſiger Farbenflecke das Spiel des Lichts in ſeinen Augenblicksreizen brillant wiedergibt. Eine ganze Schar von jüngeren Künſtlern hat ſich an Besnard angeſchloſſen, um mit ihm die Zauber des natürlichen und künſtlichen Lichts zu erforſchen.

Die volle Helligkeit der Sonne auf die Leinwand zu entbieten, ward dann das Ziel der „Neoimpreſſioniſten“. Ihr Sinnen war auf die abſolute Ergründung des großen Lichtproblems geſtellt, deſſen Löſung ſeit hundert Jahren die Sehnſucht der europäiſchen Malerei iſt. Die Neoimpreſſioniſten haben ſich zu dieſem Zweck eine auf wiſſenſchaftlicher Grundlage aufgebaute Tüpfeltechnik geſchaffen, die Monets „Komma“ konſequent weiter ausbildet, die reinen Farben des Spektrums ungemiſcht alla prima nebeneinander ſetzt und dadurch allerdings Effekte von Farbigkeit und Helligkeit hervorbringt, die den auf der Palette gemiſchten Pigmenten unerreichbar ſind. Der Führer dieſer Gemeinde, die wiederum als eine geſchloſſene Gruppe auftrat, war Georges Seurat (1860—1891). Zu ihren hervorragendſten Bekennern gehören außerdem Paul Signac (geb. 1863), Edmond Croß, Maximilien Luce (Abb. 317),

Digitized by Google

ſowie eine Anzahl belgiſcher Maler, wie Théo van Ryſſelberghe (geb. 1862). Sie malen Landſchaftsausſchnitte, Fernblicke, Stadtſzenerien, auch Figurenbilder und ſogar Porträts, über denen die ſonnendurchtränkte oder von hellen farbigen Schatten erfüllte Luft in unerhörter Lebendigkeit flimmert und zittert. Nur daß der Dogmatismus ihrer pointilliſtiſchen Technik, die Starrheit der pedantiſch nebeneinander geſetzten Punkte und winzigen Vierecke faſt niemals ganz überwunden iſt. Die Moſaikmethode tritt zu ſehr als Selbſtzweck auf, um als wirklicher Ausdruck maleriſchen Empfindens gelten zu können. Am weiteſten über das Doktrinäre hinaus kam Ryſſelberghe, namentlich in einigen ſchönen Gruppenbildniſſen.

Als der große Fortführer des älteren Impreſſionismus aber trat Paul Cézanne (1839 bis 1906) auf, ein maleriſches Genie, deſſen Farbeninſtinkt nur dem Manets zu vergleichen war.

318. Stilleben, von P. Cézanne.

Cézanne baute ſich ſeine maleriſche Methode gleichſam völlig neu auf. Er ſetzte breite Farbflächen ſcheinbar ganz roh und unvermittelt nebeneinander, aber es lebt in allen ſeinen Bildern ein fabelhaftes Gefühl für die beſtimmenden Züge der maleriſchen Erſcheinung. Auf Plaſtik, Zeichnung, Perſpektive leiſtet er ſouverän Verzicht, nur die farbige Eſſenz der Dinge intereſſiert ihn und er hat mit der halb raffinierten, halb echten Naivität ſeiner Arbeiten auf die jüngere Impreſſioniſtengeneration einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Auch bei Cézanne kann man von einer Moſaiktechnik ſprechen, nur daß ſie ſich nicht in kleinen Tüpfelchen verliert, ſondern breiter, mehr dekorativ gehalten iſt. Am bekannteſten ſind ſeine Stilleben geworden (Abb. 318), Haufen von Äpfeln oder Orangen, die hell beleuchtet auf einem weißen Tuch oder einer braunen Tiſchplatte liegen. Es iſt eine Kunſt, die ihren Ausgangspunkt wiederum von der Beobachtung des Lichtes und des Farbenſpiels der Wirklichkeit nimmt, aber — und das wurde wichtig — von der analytiſchen Art zu einer neuen Syntheſe fortſchreitet. Die jüngere Schule, die in Cézanne und daneben in Degas ihre Lehrer verehrt, tritt der Natur weit

Digitized by Google

ſelbſtherrlicher gegenüber als die Manet, Monet und Sisley. Ihr Streben geht dahin, die maleriſche Phantaſie, die durch ein Naturvorbild angeregt wurde, noch unmittelbarer wirken zu laſſen, in großen ſubjektiven Reduzierungen künſtleriſche Spiegelungen des Wirklichen zu geben, die zugleich etwas vom Amt des Symbols annehmen, aber wohlgemerkt: eines Symbols, das nicht gegenſtändlich, ſondern rein maleriſch iſt. Von irgendeiner „naturaliſtiſchen" Abſicht im Schulſinne iſt dabei keine Rede mehr. Der Intereſſanteſte dieſer Schar — zu ihren Vätern gehört auch der Holländer van Gogh, zu ihren Hauptvertretern der Norweger Edvard Munch — war Paul Gauguin (geb. 1848), der 1903 auf der weſtindiſchen Inſel Martinique geſtorben iſt, wo er lange Jahre gelebt hat. Es zog ihn nach einem primitiven, urtümlichen Land, in dem die Natur ihre Farben mit elementarer Kraft leuchten läßt und die Landſchaft wie das Leben der Menſchen von einfachen Linien beſtimmt iſt. So ging er zuerſt nach Tahiti, um dort unter dem Südſeevolk zu hauſen, das ehemals dem Zeitalter der Empfindſamkeit eine

319. Geburt Chriſti, von P. Gauguin.
(Berliner Sezeſſionskatalog 1906)

literariſche Berühmtheit in Europa dankte. Und wenn auch die idylliſch-naive Harmloſigkeit des alten Naturvolkes inzwiſchen geſchwunden war, ſo bot es doch dem kapriziöſen Sinn eines nach Primitivität dürſtenden Pariſer Malers Anregungen genug. Gauguin hat dort ſeltſame Bilder gemalt, von brennenden exotiſchen Farben, mit ſchrillen Diſſonanzen und Kontraſten, die unaufgelöſt und ungemildert bleiben und die Sehnerven des Beſchauers mit flammender Buntheit reizen, indem ſie oft geradezu Erinnerungen an indianiſchen Schmuck und Putz erwecken (Abb. 319). Die raffinierte Abſichtlichkeit ſolcher Dinge wird niemand leugnen. Aber es ſteigen aus dieſen mit Verachtung aller Routine roh gezimmerten Kompoſitionen fremdartige Viſionen von einer Kraft auf, aus der die Größe eines wahrhaft bedeutenden Maleringeniums leuchtet. Dem jüngeren Pariſer Kreiſe, der ſich alljährlich in dem neuen Salon d'automne ein Rendezvous gab, gehörten vor allem M. Vuillard, Pierre Bonnard, Durenne an. Sie haben ſich vor allem durch dekorative Arbeiten ausgezeichnet, die das Äußerſte von raffinierter Geſchmacksmalerei darſtellen. Vuillard namentlich, der am meiſten durch ſeine pikanten Interieurs bekannt geworden iſt (Abb. 320), hat in dem Zyklus ſeiner Wandbilder für den

Digitized by Google

Prinzen Bibesco in Paris eine ganz neue Note dekorativer Malerei angeſchlagen, indem er realiſtiſche Vorwürfe, Szenen aus dem Leben eines modernen Landhauſes, mit außerordentlicher Kunſt auf die Nuancen eines Farbenakkords von gedämpfter Helligkeit komponiert und wie ein Japaner in freier Rhythmik über die Fläche verteilt hat.

Die maleriſche Behandlung des Lichtes machte verſchiedene Stadien durch. Der Impreſſionismus ging zuerſt darauf aus, die gedämpfte Beleuchtung des bewölkten Tages in ſeinem gleichmäßigen Grau zu erforſchen, dann ging er zur Wiedergabe des grellen Sonnenlichts und ſeiner blendenden Reflexe über, dann wieder drängte er zu einer Steigerung der natürlichen Farben in eine ſprühende Buntheit. Es konnte nicht ausbleiben, daß nun auch ein Rückſchlag erfolgte, daß das geblendete Auge ſich aus den Fluten der Helligkeit wieder nach der Ruhe milderer Töne ſehnte. Eine ganze Gruppe von Malern folgte alsbald dieſer Neigung. Jean-Charles Cazin (1841 bis 1901) malte ſeine Landſchaften nicht mehr in der prallen Sonne des Mittags, ſondern in den ſanften Dämmertönen des Abends, wenn ein feuchter Dunſt über die Wieſen ſteigt und ein blaſſes Gelb ſich über den Himmel breitet, wenn die Konturen der Hügel und Bäume und Dorfhäuſer verſchwimmen und die nahende Nacht ſich in den weichen Schatten ankündigt, die leiſe über den Erdball kriechen. Beſonders liebte er die

320. Das Frühſtück, von M. Vuillard.
(Meier-Gräfe, Entwickelungsgeſchichte)

Dünenberge der Nordſee mit ihrer ſpärlichen Vegetation und ihren verlorenen Fiſcherhütten, oder andere ganz ſchlichte landſchaftliche Themata, die unter ſeinen Händen zu Traumphantaſien wurden (Abb. 321). Oft hat Cazin dieſe Bilder mit Figuren aus der Bibel von faſt Uhdeſchem Charakter belebt, deren Stimmung zu der geheimnisvollen Melancholie des Abends paßt. Eine Hagar etwa ſehen wir, die mit ihrem Knaben in öde Einſamkeit verſtoßen ward, oder eine büßende Magdalena, die von der Schwermut der Sonnenuntergangsſtimmung ergriffen iſt, oder das heilige Paar Joſeph und Maria, das in der Dämmerung nach Bethlehem wandert, oder Judith, die den ſchweren Gang zum Holofernes antritt, da der Tag ſinkt — aber es ſind Bäuerinnen und Bauern von der franzöſiſchen Küſte, die nur von des Künſtlers zärtlicher Liebe und von ſeinem zauberhaft gedämpften Licht aus ihrer Alltäglichkeit in eine höhere Sphäre emporgehoben werden. Dieſe tiefe Poeſie der „heure de Cazin“ hat zahlreiche Anhänger gefunden. An ihrer Spitze ſteht René Billotte (geb. 1846), der mit ſeiner Kunſt beſonders

Digitized by Google

321. Elſinore, von Ch. Cazin.
(Gazette des Beaux-Arts)

322. Dämmerung, von René Billotte.

323. Johannisnacht in der Bretagne, von Ch. Cottet.

die Umgebung von Paris malt, nicht die prangenden Wälder und blühenden Gärten, ſondern einfache Motive, einen Wieſenhang, einen Steinbruch, einen Kanal, über den die Dämmerung herniederſinkt, während der Mond ſchon mit blaſſem Licht am Himmel aufſteigt (Abb. 322). Pierre Lagarde (geb. 1854) verbindet in ſeinen ſtiliſierten Dämmerlandſchaften Anregungen von Cazin und Puvis de Chavannes und begegnet ſich darin mit Renè Menard (geb. 1862). Zwiſchen Cazin und Besnard ſteht Henri Lerolle (geb. 1848), der in ſeinen ländlichen Idyllen zugleich an Jules Breton erinnert.

Am weiteſten aber von den hellen Fluten des Lichts und der ungemiſchten Farben entfernte ſich Eugène Carrière (1849—1906), der zeitlebens ein heimlicher Romantiker und Rembrandtabkömmling blieb, ein Maler tiefer Schatten und gedämpfter weicher Helligkeiten. Wie der Meiſter der Nachtwache beſchwor auch Carrière aus dunklem Chaos die Seelen der Menſchen, die er porträtierte. Wie durch einen Nebel leuchten ihre Geſichter, ihre blaſſen Hände uns entgegen. Eine leiſe, verhaltene Trauer iſt über dieſe Bilder gebreitet, ein myſtiſches Ahnen vom Aufgehen der Individuen in das All. In der verſchleierten Behandlung ihrer Formen, die eine maleriſche Parallele zu Rodins Art bildet, wirken ſeine Geſtalten kaum mehr körperlich. Nicht mehr als Spiegelungen von Menſchen des Alltags, ſondern als Übertragungen in eine geheimnisvolle Sphäre, wo die Materie ihre plumpe Erdenſchwere verliert und zwiſchen den ſtreitenden Mächten des Lichts und der Dunkelheit nur noch die letzte Eſſenz ihrer Realität ſichtbar wird. Am ſtärkſten ward dieſer Eindruck, wenn der Künſtler das Thema wählte, das auch als Inhalt und Stoff auf die Rätſel des Werdens und die Zuſammenhänge mit der Natur führt: das Madonnenthema der Mutter mit ihrem Kinde, ein Problem, das Carrière immer wieder umworben hat. Das innige Familienleben, das er mit den Seinen führte, war

Digitized by Google

für ihn eine Fundgrube intimſter und reizvollſter Motive (Tafel XVIII). Auch hier iſt alles in zarte Dämmerung getaucht. Aber aus der Hülle ſeiner wallenden Nebel löſen ſich dennoch menſchliche Abbilder von tiefſter und feinſter Charakteriſtik. So hat er Porträts von Daudet, von Verlaine, von Geffroy, von Edmond de Goncourt, von Roger Marx geſchaffen, die uns das Beſte und Letzte über dieſe Männer ſagen. Oft hat Carrière wohl mehr verhüllt, als uns lieb iſt, ſo daß wir uns nach reicherem farbigem Leben ſehnen; aber gegen dieſe maleriſchen Träumereien, die wie Chopinſche Notturni klingen, wird doch kein Vorwurf laut. Einmal hat er ſich auch an ein Werk großen Formats gewagt: in dem Bilde der lauſchenden Zuſchauermenge, die im verdunkelten Theaterraum nur durch mattes Rampenlicht von unten her beleuchtet wird. Mit einem großen Zuge, der an Daumier erinnert, iſt das Ganze zuſammengefaßt, daß wir nicht mehr die einzelnen Köpfe der Zuſchauer ſehen, ſondern das Antlitz des Hauſes, das von einem undefinierbaren Fluidum durchſtrömt wird. Ganz folgerichtig griff Carrière gern zur Lithographie, die ſeiner Kunſt, Helligkeiten aus braunſchwarzen Schatten leuchten zu laſſen, unmittelbar entgegenkam.

Dunklere Farbenakkorde bevorzugt auch eine jüngere Malergruppe, die im Gegenſatz zu dem reinen Artiſtentum wieder auf eine ſtimmungsmäßige Schilderung des Volkslebens ausgeht und dabei beſonders gern in der Bretagne ihre Motive holt, in der ernſten Landſchaft dieſer frommen Provinz, bei ihren Bauern, die die bunte Volkstracht nicht ablegen, bei ihren Fiſchern, die weit aufs Meer hinausziehen. Charles Cottet (geb. 1863) hat in einem Triptychon von ergreifender Stimmung den „Abſchied der Islandfahrer" gemalt, deſſen Mittelbild die ſakrale Feierlichkeit und die ſymmetriſche Kompoſition von Lionardos Abendmahl auf ein modernes Bauernthema überträgt. Auch Cottet hatte früher der analytiſchen Lichtmalerei gehuldigt. Nun liebt er nur noch eine breite, flächige, dekorative Manier, das Licht der Dämmerung

324. Träumerei, von E. Aman-Jean.

Digitized by Google

325. Der Geſang, von M. Denis.
(Phot. Druet)

und matte, ruhige Farben, ein gedämpftes Blau, ein müdes Braun, ein trübes Gelb. Die Figuren ſeiner Bretonen ſind mit den Bauern der Normandie aus Millets Bildern verwandt, ſie teilen mit ihnen das Bibliſch-Typiſche, doch tritt ein reicheres maleriſches Leben an die Stelle der Milletſchen Plaſtik (Abb. 323). Lucien Simon (geb. 1854) iſt Cottets gehaltenem Ernſt gegenüber von lebhafterem Temperament. In ſeinen koſtbaren Bildern des Dorfzirkus in der Bretagne oder der Prozeſſion hat er mit ſeinen weichen und ſonoren Farben feſſelnde Themata ohne Furcht vor dem ſchrecklichen Vorwurf einer „literariſchen" Malerei behandelt.

Ein wenig farbig aufgehellt erſcheinen die Carrièreſchen Nebelſchleier bei Edmond Aman-Jean (geb. 1860), der am liebſten die Köpfe und Geſtalten ſchlanker, blaſſer Frauen und Mädchen (Abb. 324) in der gedämpften Buntheit eines duftigen Märchenwaldes malt. Aman-Jean läßt deutlich den Einfluß des engliſchen Äſthetizismus erkennen, der auf die dekorative Malerei der jüngeren Franzoſen vielfach gewirkt hat. Dieſe Einflüſſe, verbunden mit einer katholiſchen Myſtik mehr romaniſchen Gepräges, zeigten ſich am ſeltſamſten in der Kunſt der wunderlichen Maler vom „Roſenkreuz Orden", der im Anfang der neunziger Jahre in Paris Aufſehen erregte, und in deſſen Mittelpunkt der Moreau-Schüler Ary Renan (1858—1902), der Sohn Erneſt Renans und Enkels Ary Scheffers, ſtand. Eine rechte Miſchung von franzöſiſchen und engliſchen Anregungen iſt ferner Henri Martin (geb. 1860), der die flimmernde Strichelmalerei der Neoimpreſſioniſten, die duftigen Verſchleierungen Aman-Jeans, den Symbolismus der Präraffaeliten und den Vertikalſtil Puvis de Chavannes' eigenartig miteinander vermiſcht. Auch ſonſt treffen wir Spuren des Einfluſſes, den Puvis auf die Monumentalmalerei ausgeübt hat. Bei Maurice Denis (geb. 1870) ſucht herbe Linienrhythmik mit neuromantiſcher Frömmigkeit und modernem Farbenſinn eine ſehr merkwürdige Verbindung einzugehen (Abb. 325). Die preziöſe Steifheit ſeiner Chriſtkindſzenen hat etwas Affektiertes, aber die Zart-

Digitized by Google

heit und der gedämpfte Schimmer des rötlich leuchtenden Lichts, das er darüber breitet, tauchen ſie in eine Märchenatmoſphäre, die bei aller Abſichtlichkeit doch eine Illuſion von Naivität erweckt. Ferdinand Humbert (geb. 1842) hat in ſeinen Pantheonbildern Puvis unmittelbar nachgeeifert. Die ältere Art der dekorativen Malerei klingt noch in Ferdinand Cormon (geb. 1845), der namentlich mit ſeinen Szenen aus dem Leben der Urzeit (Kain, Rückkehr von der Bärenjagd, Wandgemälde im Naturhiſtoriſchen Muſeum) Aufſehen erregt hat, und in Raphaël Collin (geb. 1860), bei dem das Traditionelle ſich mit einer zarteren Lichtmalerei verbindet (Dekorationen im Foyer der Komiſchen Oper).

Humbert iſt auch ein vortrefflicher Porträtiſt, deſſen Spezialität graziöſe und elegante Frauen ſind, meiſt gegen den Hintergrund grüner Büſche oder leuchtender Blumen geſtellt. Jacques Emile Blanche (geb. 1861) übertrifft ihn noch in der Flottheit des Arrangements und in der delikaten, wiederum von engliſchem Geſchmack beeinflußten Malerei, mit der er die vornehmen Frauen des modernen Paris verewigt (Abb. 326). Paul Helleu aber (geb. 1859) liebt den Typus der amerikaniſierten jungen Pariſerin, deren ſchlanke Silhouette er auch gern in ſeinen Radierungen feſthält, und folgt ihr auf den Sportplatz und die elegante Segeljacht. Neben den Porträtiſten der Frauen ſtehen die der Männer. C. A. E. Carolus-Duran (geb. 1838), den ſpäter das Übermaß der Aufträge oft zu glatter Routine verleitete, hat in ſeiner Frühzeit Bilder von packender Kraft gemalt, naturaliſtiſche Szenen und Frauenakte in der Art Courbets, auch ſeine Bildniſſe, die geiſtreiche Charakteriſtik mit ſolider Mache vereinigten. Jean-Joſeph Benjamin-Conſtant (1845—1902) verdanken wir neben dem ſchönen Doppelbildnis ſeiner Söhne (Abb. 327), deren Köpfe aus weichem Dunkel aufleuchten, eine lange Reihe Porträts der bedeutendſten Zeitgenoſſen.

Bei allen dieſen Künſtlern kreuzen und modifizieren ſich die Einflüſſe der großen Anreger in vielfachen Kombinationen und Nuancierungen. Natur und Phantaſtik, Wirklichkeitsabbild und dekorative Stiliſierung, das Ideal und das Leben, der helle Tag und die Träumerei des Abends löſen einander ab. Gaſton Latouche (geb. 1854) hat von Monet wie von Besnard gelernt und entfaltet in ſeinen prickelnden Schilderungen von Bällen und Masketaden, in ſeinen Darſtellungen ländlicher Motive, in ſeinen pikanten Parkſzenerien blendende Lichterſpiele. Le Sidaner (geb. 1862) liebt die ſtillen, alten Straßen, die verlaſſenen Wege und ſchweigſamen, menſchenleeren Gärtchen, deren heimlichen Zauber er mit großer Feinheit zu malen weiß. Etienne Dinet (1861) iſt der moderne Prophet des Orients und ſeiner Licht- und Farbenherrlichkeit, die neben ihm Alexandre Lunois, der ausgezeichnete Lithograph, und Georges d'Eſpagnat in kühnen Impreſſionen feiern. Etwas von dem derben Temperament und realiſtiſchen Sinn Rolls ſteckt in Henri

326. Das Erwachen, von J. E. Blanche. Sammlung Knorr.

327. Des Künſtlers Söhne, von Benjamin-Conſtant.

Gervex (geb. 1852, Abb. 328). Die moderne Schlachtenmalerei endlich findet ihre Spitze in Aimé Morot (geb. 1850), der das Gewühl kämpfender Maſſen, den Elan heranſtürmender Reiter als maleriſche Schauſpiele von Lebendigkeit und Verve ſchildert.

Die Zeit der großen Meiſter iſt heute auch für Frankreich vorüber, doch es regt ſich an allen Enden neues Leben. Nirgends ein Stillſtand. Überall Fortentwicklung und Zukunftshoffnung. Auf den Schultern von Cézanne und Gauguin erhob ſich eine neue Generation ganz erfüllt von dem leidenſchaftlichen Streben zur Syntheſe, das dieſe Meiſter erfüllt hatte, und von den dekorativen Tendenzen, die ſie verkündeten. Es kam eine Malerei auf, die auf geſchloſſene und intime Bildwirkung, ja auf die letzten Reſte realiſtiſcher Wirklichkeitsilluſion zu verzichten begann und ihr Ziel in einer raumſchmückenden, faſt kunſtgewerblichen Wirkung ſuchte, in teppichhaften, glasfenſterartigen oder der Stickerei verwandten Entwürfen. Henri Matiſſe ward ihr gefeierter Herold. Noch Jüngere, wie Alcide Le Beau, Kees van Dongen, Jouveneau, Henri Manguin, Jean Puy, Maurice de Vlaminck, gehen jedoch bereits weit über ihn hinaus. Zugleich zeigt ſich ein eigentümlicher Rückſchlag der analytiſchen Methode, die nun freilich in ganz anderer Form auftritt, im Glaubensbekenntnis der „Kubiſten“, die — an der Spitze der Portugieſe Pablo Picaſſo und der franzöſiſche Lothringer Jean Metzinger — die Erſcheinungen der Natur in ihre „kubiſchen Einheiten“ zerlegen, doch zugleich an dem dekorativen Grundprinzip der Herbſtſalonleute feſthalten möchten.

Wenn die lebende Generation der franzöſiſchen Maler den Wettkampf mit den

Führern, die ihr die Wege gewieſen, nicht aufnehmen kann, ſo iſt es nicht deshalb, weil ſie in trägem Beharren ſich damit begnügte, nur immer die alten Rezepte zu wiederholen, ſondern weil ſie allzu gierig beſtrebt iſt, neue Möglichkeiten des maleriſchen Ausdrucks zu finden, die ihrer Künſtlerſehnſucht noch reſtloſere Erfüllung bringen könnten. Was die franzöſiſche Malerei ſeit einem Jahrhundert ausgezeichnet hat, iſt auch heute noch unverändert geblieben: der wunderbare künſtleriſche Geiſt, der in ihr lebt, das außerordentlich fein entwickelte Gefühl für das Weſen der Farbe, das auch den Werken der Talente zweiten Ranges eine Anmut und einen Reiz verleiht, um die ſie andere Völker beneiden, ja das ſelbſt der Mittelmäßigkeit immer noch ein erträgliches Niveau ſichert. Auch in Frankreich fehlt es nicht an trivialem Geſchmack im Publikum und nicht an Künſtlern, die ſich zu ſeinen Dienern machen. Aber in keinem anderen Lande iſt der Prozentſatz der künſtleriſch Empfindenden und Verſtehenden, iſt die Zahl der kühnen und ſchöpferiſchen Talente ſo groß wie hier. Frankreich war die Heimat der modernen Malerei, es bleibt ihre Zufluchtsſtätte.

328. Vor der Operation, von H. Gervex.
(Gazette des Beaux-Arts)

329. Gefilde der Seligen, von Arnold Böcklin. Berlin, Nat. Gal.
(Aufnahme der Photogr. Geſellſchaft in Berlin)

2. Die moderne Malerei in Deutſchland.

Während die Entwicklung in Frankreich unaufhaltſam fortgeſchritten war, kamen in Deutſchland die Gedanken der neuen Kunſt nur ſtockend vorwärts. Es fehlte hier der große Mittelpunkt einer nationalen Hauptſtadt, in der ſich alle Kräfte der Nation ſammelten. Es fehlte der ſeit Jahrhunderten kultivierte Geſchmack einer kunſtfreundlichen Geſellſchaft, die den Künſtlern eine Stütze hätte ſein können. Es fehlte nicht minder eine techniſche Tradition in der Behandlung der Farbe, wie ſie Paris beſaß. Wir haben die deutſche Malerei zu einer Zeit verlaſſen, wo es um ihr Schickſal recht trübe ausſah. Die hoffnungsvollen Keime vom Anfang und von der Mitte des Jahrhunderts waren nicht aufgeblüht, und die „große Kunſt“ der Hiſtorienbilder hatte mit ihrem Nebenſchößling, der Genremalerei, das ganze Niveau der Produktion herabgedrückt. Es iſt bezeichnend für das Weſen der deutſchen Kunſt, daß die erſten großen Perſönlichkeiten, die aus dieſen Niederungen wieder zur Höhe emporführten, ſich in ihren Tendenzen von den franzöſiſchen Reformatoren und Revolutionären durchaus unterſchieden. Die Namen Arnold Böcklin, Anſelm Feuerbach, Hans von Marées laſſen uns ſofort an andere Dinge denken, als an eine Eroberung der modernen Wirklichkeit oder an eine Malerei, die lediglich die Verfeinerung und Ausbildung des Farbengeſchmacks zum Ziel hat. Was dieſe Meiſter ſuchten, war eine Kunſt, die in großen und machtvollen Raumwirkungen einer tiefen Sehnſucht der Seele Erfüllung bringen, die aus dem Alltag in ferne Schönheitswelten führen, in bedeutenden Linien und klangvollen Farbenakkorden das Gefühl des Beſchauers im Innerſten wecken ſollte. Mit franzöſiſchem Maßſtabe gemeſſen ſind alle drei keine Pfadfinder der „Malerei“ im engeren Sinne, obſchon ſie auch nach dieſer Richtung hin Bedeutendes geleiſtet haben. Ihr Ziel war: innere Welten lebendig zu machen, Empfindungen durch bildliche Darſtellung aufzurütteln und abzuſpiegeln, das Lebensbewußtſein der Zeitgenoſſen machtvoll zu ſteigern. Was ſie auf dieſem Wege ſchufen, iſt weniger und mehr, als die Franzoſen uns gegeben haben. Sie

Digitized by Google

liefern die deutſche Ergänzung dazu, und gerade mit ihren Schwächen und Unvollkommenheiten lieben wir ſie.

Arnold Böcklin (1827—1901) hat aus ſeiner Abneigung gegen den Pleinairismus und Impreſſionismus niemals ein Hehl gemacht. Einem ſeiner Schüler gegenüber, die ſpäter ihre Erinnerung an den Meiſter und ihre Tagebücher aus der Zeit des Verkehrs mit ihm herausgaben, hat Böcklin einmal geſagt, die Franzoſen ſuchten „den Menſchen in der Luft darzuſtellen“, er ſelbſt „den Menſchen im Raum“. Es iſt kein Zweifel, daß das Feſthalten an dieſem Dogma, wie er es auffaßte, ihn verhindert hat, ſein Farbenempfinden in der Linie auszugeſtalten, auf der es ſich in ſeiner Jugend bewegte. In ſeiner Frühzeit, als der junge Baſeler aus dem Düſſeldorfer Atelier Schirmers über Belgien und Paris im Jahre 1850 zuerſt nach Rom kam, hat er einen maleriſchen Geſchmack an den Tag gelegt, der die höchſten Erwartungen erwecken mußte. Die Waldinterieurs dieſer Zeit mit ihren geheimnisvollen Schatten, die groß geſehenen Landſchaftsausſchnitte mit ihren Felſenſchluchten, rauſchenden Bäumen und ziehenden Wolken, dazwiſchen die kleinen Figuren ſeiner Menſchen und Götter, die von matten oder leuchtenden goldenen Lichtern überglänzt ſind, haben eine Wärme und Tiefe des Kolorits, die ſpäter immer ſeltener werden. Es wäre eine falſche Ehrfurcht vor Böcklins Genie, wollte man leugnen, daß er in den folgenden Jahrzehnten oft genug zu einer glatten und harten, ſogar ſüßlichen, ja porzellanigen Farbe gekommen iſt, die manche ſeiner Werke in der Schwarzweiß-Reproduktion, die alles auf den Gegenſatz von Linie und Fläche, von Licht und Schatten einſchränkt, reiner genießen läßt als im Original. Die maleriſche Rückwärtsentwicklung, die man bei Menzel antrifft, und die leider charakteriſtiſch bleibt für die meiſten großen Deutſchen des neunzehnten Jahrhunderts, iſt auch hier zu bemerken. Indeſſen dieſe offenkundigen Fehler Böcklins, die niemand beſtreiten wird, kommen kaum in Betracht gegen den unvergänglichen Beſitz, den ſeine Werke für uns bilden. Vielleicht hat jene Härte und Buntheit der Farbe, in die den Meiſter oft eine Neigung zu ſtarken koloriſtiſchen Kontraſten unverſehens hineintrieb, ſeine urſprünglich verhöhnten Bilder dem Verſtändnis des großen Publikums ſpäter ſo nahe gebracht, daß die Böcklin-Begeiſterung der letzten Jahre entſtehen konnte. Aber die ungeheuere

330. Die Toteninſel, von A. Böcklin. Leipzig, Städt. Muſeum.
(Nach Vogel, Das Städtiſche Muſeum in Leipzig)

Digitized by Google

Wirkung, die er auf die Besten seiner Zeit ausgeübt hat, beruht auf den grandiösen positiven Eigenschaften seiner schöpferischen Phantasie.

Pan, der Wald- und Erdengott der Alten, ist wie eine Verkörperung der aus Phantastischem und Irdischem gemischten Kunst Böcklins. Der Schweizer Meister hat uns wie kein anderer Künstler des Jahrhunderts die Liebe zur Herrlichkeit der Natur gelehrt, die er empfand. Aber seinem Gigantensinn genügte nicht ein schlichtes Lied auf ihre keusche Schönheit. Er brauchte rauschende Hymnen, um ihre Pracht wie im Orgelsang zu verkünden. Das Streben zu diesem Ziel bestimmte Böcklins Entwicklung. Auf seine erste Epoche, die ihn in der Hauptsache als einen romantischen Landschafter zeigt, folgt eine zweite, in der die Figuren, früher fast als eine Staffage in das Bild hineingesetzt, deutlicher hervortreten, bis in der Hauptperiode, deren Mittelpunkt die elf großen Florentiner Jahre von 1874 bis 1885 bilden, die menschliche Gestalt das Naturbild ganz beherrscht. Die Tendenz, die ihn leitet, ist eine immer schärfere Herausarbeitung entscheidender Linien und Formen. Die Art, wie in der ersten Periode die Konturen der Bäume und Wolken mit großem Griff gepackt sind, deutet schon darauf hin: dann wendet er sich immer ausschließlicher diesen großen Raumwirkungen zu, die das Gesehene aus tiefem Schauen heraus ins Bedeutende steigern. Nun streift er das Zufällige, das jede Einzelerscheinung in sich birgt, mit souveräner Verachtung ab und sucht das Elementare, das in ihr steckt. So wird jede seiner Landschaften etwas Großartiges, Feierliches, als sei sie eines Gottes Heiligtum, der sie in königlicher Güte besonders bedacht habe. Nicht von außen trägt Böcklin diese stilisierenden Gesetze in die Natur hinein, sondern er entwickelt sie aus dem Kern ihres Wesens; das unterscheidet ihn von der heroischen Stillandschaft der Koch und Rottmann. Böcklins Landschaft ist dabei nicht eigentlich pathetisch; ihre Größe beruht vielmehr auf einer immanenten Feierlichkeit. Sie kennt kein lautes Sich-Brüsten, sondern es ist in ihr eine schweigende Majestät, die allein durch ihre Existenz den Betrachter ergreift. Die Pracht Italiens bot dem Schönheitstrunkenen willkommensten Anhalt zu solchen Steigerungen. Immer wieder zog er den Schweizer, der auf der Grenze germanischer und romanischer Kultur geboren war, nach dem Süden. In jene Zeit des ersten römischen Aufenthalts, der bis 1856 dauerte, fällt auch die Heirat Böcklins mit einer Tochter des Latinerstamms, die als Symbol gelten mag für die Vereinigung deutschen und italienischen Wesens in ihm. 1862—1866 ist er wieder in Rom. Später wird Florenz seine Lieblingsstadt. Dazwischen wandert er in Deutschland umher, kommt nach München, wo die Bekanntschaft mit dem Grafen Schack ihn zuerst aus der Misere seiner Jugend befreit, nach Hannover, wo er beim Konsul Wedekind die Wandbilder vom Leben des Feuers malt (jetzt in Berlin), in denen so viele der späteren Motive anklingen, kommt nach Weimar, wo er wenige Jahre an der neugegründeten Akademie als Lehrer wirkt, nach Basel, wo er die Fresken im Museum malt, schließlich, im Jahre 1885, noch einmal in die schweizerische Heimat nach Zürich, wo er Gottfried Keller nahe tritt. 1893 geht Böcklin dann zum zweitenmal nach Florenz, wo er in San Domenico auf dem Bergwege nach Fiesole das Buenretiro seines Alters findet, aus dem er sieben Jahre später von dieser Welt abberufen wurde. Die großen Linien und die klare Luft der italienischen Landschaft mußten seinen Neigungen entgegenkommen. Stellte er die dunklen Silhouetten kahler Felsen oder ragender Zypressen gegen den hellenchtenden Abendhimmel, so wuchsen sie noch höher empor, düsterer noch wurde das Grün der Bäume, das Braun der Felsen, blendender dagegen die Luft, weiter und gewaltiger der Raum zwischen den Dingen und dem fernen Horizont: jeder Zug ward potenziert, alles ward ausdrucksvoller. Und Böcklin steigerte nun auch durch die Farbe. In jener mittleren Epoche schreitet er vom Helldunkel der Frühzeit zu einer auffallenden Helligkeit vor, die von fern her durch die pleinairistischen Bestrebungen der Zeit beeinflußt worden sein mag. Aber

331. Tanne im Schnee, Zeichnung von A. Böcklin. Baſel, Öffentl. Kunſtſammlung.

immer ſuveräner tritt er den Farben der Natur gegenüber; er wählt, ſcheidet aus und multipliziert die Glut und Leuchtkraft der Lokalwerte. Denn alles ſoll dem einen Zweck dienen: eine beſtimmte Empfindung mit intenſiver Kraft im Beſchauer auszulöſen. Unter ſeinen Händen wachſen die Kräfte der Palette. Das Helle wird leuchtender, das Dunkle voller und tiefer, in ungebrochenem Glanz erklingen rote, blaue, grüne, gelbe Flächen, wie ſie die Wirklichkeit nicht kennt. Allenthalben ein Steigen, ein Wachſen; es iſt der Natur innerſtes Weſen und iſt doch wieder nicht Natur. In ſtraffer Konzentration ſchließen ſich die Elemente des Bildes zuſammen. Landſchaft und lebende Geſchöpfe verſchmelzen zu einer Einheit, die Geſtalten werden der letzte Ausdruck der Stimmung, der der Naturausſchnitt dient, eine knappere Zuſammenfaſſung alles deſſen, was er in breiterer Ausführung vorträgt. Böcklins Poetenauge ſah mit der mythenbildenden Kraft der Antike in die Welt. Empfindungen und Erfahrungen ſeines Herzens wandeln ſich und ſpiegeln ſich in märchenhaften Bildern. Der Jubel des Schaffenden tönt wieder aus den heiteren Lenzbildern, in denen die toskaniſche Ebene mit bunten Blumen überſät und von muſizierenden Frauen und Kindern bevölkert wird, aus den Hymnen auf die reife Pracht des Sommers, in der die Landſchaft ſich in ein Gefilde der Seligen wandelt (Abb. 329). Nichts bringt uns das Gefühl des Umſonſt, des Vergeblichen, das wir ſchließlich voll Reſignation als das Ende unſeres Erdenwallens erkennen, ſo nahe wie die Wellen, die vor der Villa am Meer unaufhörlich ans Ufer rollen, heranſtrömen und wieder zurückgleiten, Symbole des Ewigen und zugleich Wahrzeichen des Zweckloſen. Der Weg über die ſchaurige Einſamkeit eines Alpengipfels läßt die Viſion der Cimbernſchlacht in ihm aufſteigen; wilde barbariſche Geſellen jagen zum mörderiſchen Kampfe heran, raſen über eine Brücke und waten durch das kalte Waſſer des Fluſſes, voll leidenſchaftlicher Mordgier und wahnwitziger Todesverachtung. Verfallene Villen werden zu römiſchen Oſterien, wo bacchantiſche Gelage gefeiert werden. In den Wäldern ſchlummern Nymphen, von Faunen belauſcht, und da, wo die Schatten am tiefſten werden, knien Prieſter und opfern geheimnisvollen Gottheiten. Die Fluten

332. Hafis in der Schenke, von A. Feuerbach. Mannheim, Privatbesitz.
(Phot. F. Hanfstaengl, München)

des Meeres teilen sich, und gleißende Nixen mit glänzend weißen Leibern, weinrote Wasserzentauren, lüsterne Tritonen, märchenhafte Seeungeheuer tauchen empor (Tafel XIX). Und als der lange der Heimat Entfremdete in Zürich wieder schweizerischen Boden betritt, malt er das Bild des heimkehrenden Landsknechts, der im Abenddämmer auf dem Brunnenrand sitzt und still die Häuser des väterlichen Dorfes betrachtet, bevor er zu ihnen hinabsteigt. In großen Linien sind diese Szenen aufgebaut; ausdrucksvolle Kontraste von Vertikalen und Horizontalen erhöhen die Wirkung. Die Nähe der italienischen Kunst drängt Böcklin immer mehr zu wohlabgewogenen symmetrischen Kompositionen, zu einer Betonung der Bildmitte. Der hochaufschießende Springbrunnen zwischen den Göttinnen der Poesie und Malerei, in denen er die beiden Teile seines Wesens versinnbildlichte, schneidet das Gemälde in zwei gleiche Hälften. Die Figur der schaumgeborenen Venus erfüllt das gleiche Amt. Das Felseneiland der Toteninsel (Abb. 330), ganz auf die Wirkung feierlicher Vertikalen gestellt, ist genau in die Mitte der Leinwand hineinkomponiert, so daß es scheint, die Wassermassen zwischen Felsen und Bildrand rechts und links seien mit der Wage gegeneinander ausgeglichen. Wenn der bocksfüßige Pan ein Abendlied auf der Flöte spielt und die Dryaden heranschleichen, um ihm zu lauschen, so neigen sich die Linien der Gestalt des Gottes und der Bäume, gegen die sich die Waldnymphen träumerisch lehnen, im Zentrum der Bildfläche einander zu.

Unablässig war Böcklin bemüht, in seinen Werken die letzte Ausdrucksmöglichkeit zu erreichen. Wie ein Gelehrter hat er alte Rezeptbücher durchstudiert, wie ein Alchimist in seinem Atelier die Farben sich selbst gerieben und gemischt, um die reinste Leuchtkraft zu gewinnen. Bewußt wird mit Kontrasten gearbeitet, werden Helligkeits- und Dunkelheitsmassen, etwa das schimmernde Weiß eines nackten Frauenkörpers und der braunbehaarte Leib eines zottigen Fauns,

333. Handzeichnung von Anſelm Feuerbach.

in Gegenſatz zueinander gebracht, wird das Auge von der Szene des Vordergrundes durch allerlei Mittel, oft durch den geſchlängelten Lauf eines Fluſſes oder Baches, in den Hintergrund geführt und damit die Raumillusion erhöht. Der höchſte Wert aber wird auf die Einheit des Bildausdrucks gelegt. Böcklin erzieht ſich darum bewußt zu einer Unabhängigkeit von der Natur. „Das ewige Naturſtudienarbeiten führt zu nichts," hat er einmal geſagt. Seine Studienfahrten beſchränkten ſich darauf, daß er Eindrücke ſammelte, die er dann aus der Erinnerung verwertete (Abb. 331). Nur ſo ließ ſich die ſuggeſtive Kraft ſeiner Werke erreichen, wenngleich es eben dieſe Selbſtherrlichkeit war, die ihn oft auch zu Fehlern und Härten führte. Wir fühlen, daß unſer tiefſtes Naturempfinden durch Böcklins Perſonifikationen ſichtbar gemacht worden iſt, und wir fühlen, daß es aus dem Geiſte unſeres deutſchen Weſens heraus geſchah. Italien iſt faſt ausſchließlich der Schauplatz von Böcklins Werken, aber es ſind ſüdliche Striche, mit dem Auge eines Germanen geſehen, mit der Kunſt eines nordiſchen Balladendichters beſchrieben. Kein Römer und kein Italiener hat je ſein Vaterland ſo betrachtet. Es iſt eine urtümliche Kraft in dieſer Art, die Antike wieder heraufzubeſchwören, eine unverwüſtliche Barbarengeſundheit, die himmelweit entfernt iſt von aller dekadenten Schwäche, deren Sinnlichkeit nicht raffiniert, ſondern derb und zugreifend, deren Humor nicht fein und ſatiriſch iſt, ſondern etwas Bärenmäßiges an ſich hat, wie der Humor der Rieſen in der germaniſchen Sage. Das alles ſind Werte, die gerade in unſerer Zeit der Unſicherheit, der Überreizung, der Phantaſieloſigkeit nicht hoch genug angeſchlagen werden können. Und ſo ſehr man auch verpflichtet iſt, in des Meiſters Lebenswerk zwiſchen den großen Würfen und dem Mißlungenen zu ſcheiden, es wird dem extremen Radikalismus einer einſeitigen modernen Theorie, die allein und nur im maleriſchen Spiel das einzig gültige Weſen der Kunſt ſieht, niemals gelingen, die Größe Böcklins wahrhaft anzutaſten.

Digitized by Google

334. Iphigenie, von A. Feuerbach.
Erſte Ausführung (1862). Muſeum zu Darmſtadt.
(Nach Allgeyer, Feuerbach)

Italien, in dem Böcklins Kräfte entbunden wurden, iſt auch Feuerbach und Marées eine zweite Heimat geworden. Anſelm Feuerbach (1829—1880) gehört wie Rethel zu den Großen der deutſchen Kunſtgeſchichte des neunzehnten Jahrhunderts, die bis zu ihrem Ende mit dem Unverſtand der Menge zu ringen hatten, im Kampfe mit dem widrigen Geſchick dem Moloch der neuen Kultur, der Nervoſität, zum Opfer fielen, früh verbittert und zerrüttet ſtarben und erſt lange nach ihrem Tode die Anerkennung und den Ruhm fanden, nach dem ſie im Leben vergebens ſtrebten. Feuerbach ſtand mitten im Kampfe zwiſchen den romantiſchen, gegenwartfeindlichen, und den modernen, gegenwartfrohen Kräften. Sehnſucht nach Schönheit, das iſt das Motto ſeines Lebens geweſen, und an dem unlösbaren Problem, einen Ausgleich zu finden zwiſchen dieſer Sehnſucht und der Wirklichkeit, iſt er zugrunde gegangen. Auch Feuerbach war in Paris, um das maleriſche Handwerk zu lernen, doch von dem bunten Farbengeſchmack der Hiſtorienmaler wandte er ſich mehr dem Nachklaſſizismus zu, den Ingres gepredigt hatte, und dem auch ſein Lehrer Couture nicht fern ſtand. Aber Ruhe fand der Unſtäte erſt in Italien. „In Venedig", ſo ſchreibt er, „verkündigt ſich das Morgengrauen, in Florenz brach die Morgenröte an, in Rom aber vollzog ſich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwanderung nennen kann — eine Offenbarung." Ein einſamer Grübler, eine zart empfindende Seele ſuchte hier die freie Heiterkeit der Antike. Ein Meiſter des Fragments, der Skizze, des Aphorismus — das große Korpus ſeines ſchriftlichen Nachlaſſes, das Allgeyer herausgab, vergönnt uns einen Einblick in die gärende Zerriſſenheit ſeines Weſens — ſuchte die Klarheit und Geſchloſſenheit der alten Kunſt. In ſeinen Bildern ruht etwas wie Trauer, eine Klage um die unwiederbringlich verlorene Unbefangenheit. Als Feuerbach nach Italien kam (1855), ſtudierte er mit beſonderem Eifer die Venezianer, deren tiefes und ſattes Kolorit ſich bald neben den lebhaften Farben der Franzoſen in ſeinen Bildern bemerkbar macht; die Kinderbilder der nächſten Jahre (Tafel XX) und noch das Fragment gebliebene „Konzert" halten die Erinnerungen an Venedig auch weiterhin feſt. Romantiſche Stoffe waren es hauptſächlich, denen er ſich zuerſt zuwandte; die Bilder aus dem Leben Dantes und Petrarcas, der Tod des Pietro Aretino, der Entwurf zum Hamlet, die Verſuchung des heiligen Antonius, Hafis in der Schenke (Abb. 332) entſtanden in den fünfziger Jahren, zum Teil ſchon in Paris und während des Aufenthalts in Karlsruhe. Allmählich aber weichen die leuchtenden Töne einem zarten, gedämpften Blaugrau, das

Schlummernder Hirt

Digitized by Google

Digitized by Google

Parthenon
Ictinus and Callicrates, 447–438 BCE, Athens, Greece

Digitized by Google

335. Titanenſturz, von A. Feuerbach.
Deckengemälde in der Aula der k. k. Akademie der bildenden Künſte in Wien.

336. Anſelm Feuerbach, Selbſtbildnis (1852). Karlsruhe, Kunſthalle.

nach und nach alle Malereien Feuerbachs beherrſcht. Und in Rom wendet er ſich ganz der Antike zu (Abb. 333). Nicht zufällig wählte er ſich ſo gern aus der helleniſchen Sage die Mythen der Medea und der Iphigenie (Abb. 334). Sein Herz war von Leidenſchaften zerriſſen, wie das Herz Medeens, und wie Iphigenie fühlte er ſich an ein fernes, fremdes Geſtade verbannt, auch er ſtand am Ufer, „das Land der Griechen mit der Seele ſuchend". Doch was er gab, war Griechentum, geſehen durch das Medium modernen Empfindens. Die zurückhaltende Farbenſtimmung ſeiner Kompoſitionen, das melancholiſche Halbdunkel, das den Ausdruck der Trauer, der Müdigkeit verſtärkt, der trübe nordiſche Himmel, der Landſchaft wie Menſchen in ein ernſtes Grau hüllt, das alles hebt auch ſeine Darſtellungen antiker Stoffe, ſelbſt die bewegteren und dramatiſcheren Szenen, wie das Gaſtmahl des Plato, die Amazonenſchlacht, den Titanenſturz (Abb. 335), zu perſönlichen Bekenntniſſen empor. Daneben ſteht die Reihe von Feuerbachs Bildniſſen, unter denen die Bilder der Nanna, der römiſchen Schuſtersfrau, die ſein Modell war, und deren majeſtätiſche Schönheit Jahre hindurch ſeine Werke beherrſchte, dann ſeine Selbſtporträts (Abb. 336) und das wundervolle Bildnis der Stiefmutter die erſte Stelle einnehmen, Menſchenſchilderungen von höchſter Einfachheit und Größe der Anſchauung. Doch alle ſeine Mühe, eine monumentale Kunſt zu ſchaffen, die ihre Wirkungen in dem edlen Rhythmus ruhiger Linien, in dem ſanften Klang ſtiller Farben ſucht, fand kein Echo. 1873 ward Feuerbach nach Wien berufen, wo die ſchlichte Vornehmheit ſeiner Kunſt gegen den lauten Prunk des Makartſchen Farbenrauſches nicht aufkommen konnte. Die Enttäuſchungen die er hier erlebte, ließen ihn wieder nach Italien fliehen und führten ihn bald der Verzweiflung und dem Tode in die Arme.

Auch Hans von Marées (1837—1887) hat ſich in inneren Kämpfen verzehrt, um früh als ein gebrochener Mann aus ſeiner Laufbahn geriſſen zu werden. Ihn verbindet mit Feuerbach und Böcklin das Streben nach einer großen, monumentalen Raumkunſt, die er abſoluter noch faßte als jene beiden, und die tiefe Liebe zur Antike. Doch es war ihm nicht gegönnt, auch nur in wenigen Werken das, was er erſehnte, voll auszuſprechen. Marées' ganzes Schaffen iſt ein großes Fragment geblieben. Noch ſtärker als bei Böcklin war bei ihm die Neigung ausgeprägt, ſeine Darſtellungen ganz auf Linie, Umriß und Kompoſition, auf die Kontraſte von Horizontalen und Vertikalen aufzubauen. Von der Natur viel mehr zum Bildhauer beſtimmt — und tatſächlich iſt Marées' größte Tat der überwiegende Einfluß auf einen jüngeren Bildhauerkreis geweſen —, treibt ihn ſein Schickſal zur Malerei. Zeichnungen in Bleiſtift und Rötel, die wie Vorarbeiten eines Plaſtikers zu Reliefentwürfen ausſehen, haben eine Größe und einen Schwung des Linienausdrucks, der an die gewaltigſten Meiſter der Renaiſſance denken läßt (Abb. 337). Mit der Ölfarbe aber hat ſich Marées weidlich gequält, und es iſt ihm niemals ganz gelungen, ſeiner maleriſchen Sehnſucht wirklich Geſtalt zu geben, obſchon man überall ein ſtarkes Talent für mächtige, myſtiſch-dunkle koloriſtiſche Akkorde, für

Digitized by Google

breit vorgetragene Lichtwirkungen, für dekorative Farbenverteilung findet. Dies merkwürdige Ringen eines genialen Menſchen mit den Mitteln der künſtleriſchen Technik, ein echt deutſcher Kampf, hat etwas Ergreifendes. Und man iſt angeſichts der Werke von Marées faſt verſucht, dem gefährlichen Spruch Recht zu geben, der da ſagt: Das Können iſt nichts, das Wollen iſt alles. Nur in den ſouverän gemalten, in der farbigen Anlage wie in der Charakteriſtik

337. Wagenrennen, Rötelſkizze von H. v. Marées.

gleich eindrucksvollen Porträts der ſechziger Jahre, etwa in ſeinem Selbſtbildnis oder in einem Doppelporträt, das ihn mit Leubach zuſammen zeigt, gelangt Marées zu einer wahrhaften Geſchloſſenheit des Ausdrucks. Die ſpäteren Kompoſitionen, in denen ſeine tiefſte Sehnſucht ſich ſpiegelt, ſind ganz auf die Sichtbarmachung großer Raumvorſtellungen gerichtet. Es ſind Freskomalereien auf Leinwand übertragen, in denen der Künſtler mit vollem Bewußtſein die Lehren der Antike und der Renaiſſance mit modernem Geiſt durchdringen wollte. Doch was

Digitized by Google

Puvis de Chavannes in Frankreich gelang, blieb Marées in Deutſchland verſagt. In mühſamen, ſchweren Farben ſind dieſe Bilder gemalt, zuerſt bibliſche Stoffe, die in heidniſche Legenden umgedeutet ſind, wie der heilige Martin und der heilige Georg, dann griechiſche Mythen, wie der Raub der Helena, das Urteil des Paris, die ſchon zu der letzten Gruppe ſeiner Gemälde herüberführen, in denen nur nackte menſchliche Geſtalten erſcheinen, die nichts bedeuten nichts vorſtellen als eben die ſchönen Körper vollendet gebildeter Menſchen in einer idealen Landſchaft, als helle, weich modellierte Flächen gegen dunkelnden Hintergrund (Abb. 338). Jünglinge und Frauen, die ähnlich wie bei Puvis zwanglos gruppiert ſind, unter früchte-

338. Jünglinge unter Orangenbäumen, von H. v. Marées. Gal. Schleißheim.
(Ein Jahrhundert Deutſcher Kunſt)

beladenen Bäumen ſtehen, ſtill zuſammen ſitzen, ohne das Wort aneinander zu richten, oder auf ungezäumten Roſſen ſich tummeln. Es ſind Träumereien aus einer phantaſtiſchen Schönheitswelt, feierliche, dem Alltag entrückte Kompoſitionen. Immer ſchwebt der dekorative Zweck vor: einen Saal, eine Halle, einen feſtlichen Raum zu ſchmücken. Nirgends ein aufgeregtes Spiel, überall würdige Ruhe, Gemeſſenheit. In dieſer Welt des Marées haben nur die Forderungen einer hohen, ſtolzen Schönheit Geltung, leben nur die großen Geſetze einfacher Stellungen, Bewegungen, Geſten, die mit den Linien des landſchaftlichen Hintergrundes kontraſtieren. Und ähnlich wie Puvis und Böcklin iſt er, unterſtützt von ſeinem Freunde, dem Kunſtforſcher Konrad Fiedler, ein grimmiger Gegner aller naturaliſtiſchen und impreſſioniſtiſchen

Beſtrebungen geweſen. Fiedler ward auch nach dem Tode ſeines Freundes der Erbe faſt aller ſeiner Werke, die er ſpäter dem bayeriſchen Staate vermachte; ſie werden als eine geſchloſſene Sammlung in der Schleißheimer Galerie aufbewahrt. Die einzige Beſtellung, die Marées zuteil ward, war ein Wandgemälde im Saal der zoologiſchen Station in Neapel. Wie Böcklin hat auch er, nachdem er ſeine künſtleriſche Tätigkeit in Berlin unter Steffeck begonnen hatte, eine Reihe von Jahren in München zugebracht, wo er dem Kreiſe Pilotys nahe trat, bis er 1864 nach Rom ging. Dort ſcharte ſich in den letzten Jahren ſeines Lebens um ihn ein großer Kreis jüngerer Künſtler, die in ihm einen Führer zu neuen Zielen verehrten.

Einige Zeitgenoſſen und Nachkömmlinge dieſer großen Trias ſind als Gleichſtrebende neben ihr zu nennen. So vor allem Heinrich Franz-Dreber (1822—1875), der als Landſchafter den romantiſchen Klaſſizismus Prellers ſchon mit dem Naturgefühl Böcklins verband (Abb. 339) und in Rom auf den jüngeren Künſtler offenbar anregend gewirkt hat. Auch Franz-Dreber hat ſchon jene große Linie in den Silhouetten der Bäume und der Felſen, auch er hat ſchon ſeine Landſchaft mit mythologiſchen Figuren, wie Odyſſeus, Prometheus, Pſyche und Eros, oder mit ſchönen Frauen und Kindern verbunden, die über

339. Italieniſche Landſchaft, von H. Franz-Dreber.

340. Hexenſabbat, von A. Welti.
(Welti-Mappe, hrsg. v. Kunſtwart)

341. Der Trinker, Originalradierung von W. Leibl.

den Charakter der Staffage hinausgehen und die Stimmung der umgebenden Natur noch einmal in ſich zuſammenfaſſen. Neben Marées wirkt als ſein getreuer Knappe ſein Schüler Karl von Pidoll (1847—1901), deſſen Zeichnungen namentlich die bedeutende Linienſprache des Lehrers und Freundes, wenn auch mit geringerer Kraft wiederholen. Böcklin hat vor allem auf einige jüngere Schweizer gewirkt, von denen Hans Sandreuter (1850—1901) ſich dem Meiſter gern unmittelbar anſchloß, während Albert Welti (geb. 1862) als Maler und Radierer zu einer Kunſt durchaus eigenartiger, aus einer höchſt perſönlichen Welt- und Naturanſchauung erwachſener Phantaſtik gelangte (Abb. 340). Doch Welti konnte Böcklin erſt in ſeiner letzten Periode nahe treten. In der Blütezeit ihres Schaffens ſteht die ganze Gruppe wie ein einſamer Fels mitten in der modernen Entwicklung, und es war das Schickſal der deutſchen Kunſt, daß dieſe größten Talente jener Jahrzehnte außer allem Zuſammenhang mit dem organiſchen Wachstum der europäiſchen Malerei aufgetreten ſind. Dadurch iſt es gekommen, daß die unmittelbare Wirkung, die ſie ausübten, fürs erſte eine ganz geringe war. Denn für die deutſche Malerei mußte es ſich zunächſt darum handeln, den Anſchluß an die internationale Entwicklung zu gewinnen; erſt von dem umgepflügten und neubeackerten Boden der maleriſchen Technik aus konnte ſie den Aufſtieg zu der einſamen Höhe wagen, wo dieſe Meiſter thronten.

Die Eroberung des modernen Lebens und die Abneigung des neuen Farbenempfindens und Farbenvortrages war in Deutſchland ſehr langſam vor ſich gegangen. Erſt die mächtige Erſcheinung Courbets in Frankreich brachte die Bewegung in raſcheren Fluß. Schon Viktor Müller hatte in Paris die Kunſt des Meiſters von Ornans auf ſich wirken laſſen, aber er war in der Heimat wenig beachtet worden. Was er erſtrebte, ſuchte mit größerem Erfolge an der Münchner Akademie Arthur von Ramberg (1819—1875), der äußerlich neben Piloty eine nur beſcheidene Rolle ſpielte, einem aufmerkſamen Schülerkreiſe weiter zu geben. Von ihm ward Wilhelm Leibl (1844—1900) angeregt, der Courbets Art nun wirklich in Deutſchland einbürgerte, ohne ihn nachzuahmen. In Leibl erwuchs Deutſchland das ſtärkſte maleriſche Talent des ganzen Jahrhunderts. Auch der letzte Reſt eines erzählenden oder literariſchen Gehalts iſt aus ſeinen Werken verſchwunden; eine dekorative Abſicht wird nicht angeſtrebt. Das, worauf es ankommt, iſt lediglich die Wiedergabe des in der Natur Geſehenen mit dem Mittel der Farbe. Von Empfindung, Temperament, Phantaſie iſt kaum die Rede. Die ganze Lebenskraft dieſes eiſernen Menſchen, der ein Hüne war an Größe und körperlicher Kraft und zugleich ein Rieſe an Willen, iſt lediglich darauf geſtellt, die Dinge der Welt nach ihrer ſtofflichen Erſcheinung maleriſch zu charakteriſieren. Leibl ward in ſeiner Hauptepoche der Maler der bayeriſchen Bauern, und die Titel ſeiner Bilder könnten wohl daran denken laſſen, er ſei verwandt mit den Malern der Dorfgeſchichten. Aber ein Leibliſches Gemälde unterſcheidet ſich von

342. Die Dorfpolitiker, von W. Leibl. Berlin, Sammlung Arnhold.
(Photogravüre der Photogr. Geſellſchaft)

einem Defreggerſchen, wie ein Anzengruberſches Drama von einem Repertoireſtück des Schlierſeer Bauerntheaters. Er ſah die Bauern nicht mit dem Auge des Touriſten, den ſie als Glieder einer fremden Welt intereſſieren oder amüſieren, nicht durch die roſige Brille des Städters, der hier Einfachheit und Ländlichkeit ſucht, auch nicht mit der epiſchen Feierlichkeit Millets, ſondern völlig objektiv, als ein Beobachter, der, von niemand bemerkt, ſeine Geſtalten im Wirtshaus und in der Wohnſtube, beim Spinnrocken und in der Kirche, bei der Arbeit und auf der Jagd belauſcht. So geht er in ſeinen Gemälden wie in ſeinen meiſterhaften kleinen Radierungen vor (Abb. 341). Die Münchner internationale Ausſtellung von 1869, die durch das Erſcheinen Courbets eine hiſtoriſche Bedeutung für die deutſche Kunſtgeſchichte gewonnen hat, war für Leibl entſcheidend. Er folgte Courbet nach Paris, und obwohl der Krieg ſeinem Aufenthalt ſchon nach einem Jahre ein Ziel ſetzte, hat er doch unendlich viel dort gelernt; denn ſeine maleriſche Veranlagung kam dem neuen franzöſiſchen Realismus auf halbem Wege entgegen. Die Frucht dieſer Studien iſt eine lange Reihe von Bildern, deren maleriſche Qualität nicht hoch genug geprieſen werden kann. In den Porträts, den Einzelfiguren und den Gruppen jener Jahre, wie den Dachauerinnen der Nationalgalerie, iſt ein maleriſcher Vortrag von einer Breite, einer Weichheit und einem inneren Leben, dem ſich von zeitgenöſſiſchen Arbeiten gar nichts und von ſpäteren deutſchen Gemälden nur ſehr wenig an die Seite ſtellen läßt. Mit ſtockigen, oft nur wie Tupfen aufgetragenen Strichen werden Geſichter und Körper aus dem dunklen Braungrau des Hintergrundes heraus modelliert und die ſaftigen Farben des ganzen Bildes zu klaren Harmonien geordnet. Die Umriſſe ſind gelockert, die ganze Erſcheinung aus dem Zeichneriſchen ins abſolut Maleriſche übertragen. Später iſt Leibl, der ſich aus dem

Trubel des Münchner Kunſtlebens in einſame Neſter, nach Aibling und Kutterling am Fuß des Kaiſergebirges, zurückzog, von dieſem flotten und breiten Vortrag oft zu einer Holbeinſchen Feinheit übergegangen, und es machte ihm nun Freude, jedem Zuge nachzugehen, den ſein Auge entdeckte. Und Leibls Auge ſah alles, jede Furche und Runzel des Geſichts, jeden Faden der groben Bauernkoſtüme, die bei ihm nicht aus der Maskengarderobe geborgt, ſondern vom Dorfſchneider angefertigt ſind. Mit dieſer unerſchütterlichen Ehrlichkeit hat er auch das Milieu ſeiner Landleute gemalt, die ſauberen Stuben, die Hügelketten und Wieſen des oberbayeriſchen Landes, wo er als Bauer unter den Bauern lebte. Er ſchilderte, was er ſah, jede Eckigkeit, Plumpheit und Häßlichkeit, ohne einen Hang zur Verſchönerung oder „Idealiſierung“ im älteren Sinne zu verſpüren. So entſtanden ſeine Meiſterwerke, die „Dorfpolitiker“ (Abb. 342), die Bilder der Jäger und Wildſchützen, die Schneiderwerkſtätte, die Szenen der Bauern am Spinnrocken, im Wirtshaus bei der „neuen Zeitung“, in der Familienſtube und, vielleicht das größte Wunderwerk ſeiner Hand, die „Drei Frauen in der Kirche“ (Abb. 343), ein Bild, an dem Leibl jahrelang mit unſäglichem Fleiß arbeitete, um die Kontraſte der Geſtalten des jungen Mädchens, der älteren Bäuerin, der Greiſin, ihrer Geſichter, ihrer Hände, ihrer Koſtüme, in dem helldunklen Raum maleriſch zu bewältigen.

343. Drei Frauen in der Kirche, von W. Leibl. Hamburg, Kunſthalle.

Um Leibl ſcharte ſich zu Anfang der ſiebziger Jahre in München ein ganzer Kreis Gleichſtrebender, die zum Teil wie er Schüler Rambergs waren. An erſter Stelle ſteht darunter Wilhelm Trübner (geb. 1851), wie der Meiſter von Aibling ein Maler ſtrenger Sachlichkeit, von ſtarkem Naturgefühl und einer koloriſtiſchen Empfindung, die überall, auch im beſcheidenſten Fleckchen, in jeder Zimmerecke und an jeder Baumrinde ſich ergötzt. Trübner iſt in ſeinem Vortrag temperamentvoller und wuchtiger als Leibl, wenn er gleich mit ihm die Neigung zur Darſtellung des Wirklichen im Zuſtand abſoluter Ruhe teilt. Der männliche Strich ſeiner

Farbe hat ſich immer kräftiger entwickelt und iſt ſchließlich zu einer maleriſchen Monumentalität aufgeſtiegen, neben der alles andere ſchwächlich und weichlich erſcheint. Seine Ausflüge in die Fabelwelt, zu Zentauren und Walküren, hat Trübner bald aufgegeben, um ſich mit der geſunden Sinnlichkeit ſeines Farbengefühls lediglich an das Wirkliche und Seiende zu halten. Von einer dunkleren, tonigen Malerei, die den Pariſer Werken Leibls ſehr nahe kommt und auch mit Courbet Berührung hat (Abb. 344), iſt er ſpäter zu immer helleren und lichteren Klängen gekommen. Das Schönſte hat er in dieſen ſpäteren Jahren wohl in ſeinen Landſchaften gegeben, durch deren ſaftiges, wundervoll belebtes Grün die weißgelben Mauern von Klöſtern und Schlöſſern ſchimmern (Abb. 345). In der letzten Epoche hat Trübners Technik eine faſt brutale Derbheit angenommen. Mit mächtigen Pinſelſtrichen, die wie Mauerſteine aneinander geſetzt ſind, hat er verſucht, die Reflexe hellſten Sonnenlichts unter dem Blätterdach grüner Bäume, den Widerſchein gedämpfter Beleuchtungen auf Geſichtern und farbigen Koſtümen, auch auf weiblichen Akten, wiederzugeben. Doch hat er auch mit dieſer gewaltſamen Malerſprache, namentlich in einigen großen Reiterporträts (darunter Bildniſſen Kaiſer Wilhelms II., des Königs von Württemberg, der Großherzöge von Baden und Heſſen), Wirkungen von frappanter Unmittelbarkeit und außerordentlicher Kraft der Farbenanſchauung erreicht, wenn auch die materielle Schwere der Ölfarben niemals völlig überwunden iſt. Zu den bedeutendſten Mitgliedern des Leiblſchen Freundeskreiſes gehört neben Trübner der Stillebenmaler Charles Schuch (1846—1903), der in Zuſammenſtellungen von ein paar Früchten, Gefäßen und Gläſern (Abb. 346), oder nur ein paar Töpfen, ein paar Büchſen und etwa einem Stück Geflügel auf einem hölzernen Küchentiſch oder einem weißen Tiſchtuch, ebenſo in einigen intimen Landſchaften, Bilder von einer Tonſchönheit und einer maleriſchen Geſchloſſenheit geſchaffen hat, die den Vergleich mit den beſten franzöſiſchen Arbeiten ſolcher Art aushalten können.

344. Bildnis von J. Gungl, von W. Trübner.
(Aufnahme J. B. Obernetter, München)

Auch Hans Thoma (geb. 1839) gehört durch den Beginn ſeiner Laufbahn zu dieſer Gruppe. Es gibt von ihm ein Bild raufender Straßenbuben, das er gemeinſam mit Trübner gemalt hat, und in dem ſich der Realismus und der gedämpfte Courbetſche Ton finden, der für jenen Kreis charakteriſtiſch iſt. Die älteren Landſchaften und Bildniſſe Thomas zeigen noch deutlich die Verwandtſchaft mit den Freunden, die der Schwarzwälder Bauernſohn, nach ſeinen Studien an der Karlsruher Akademie, in Düſſeldorf und Paris, in den ſiebziger Jahren in München vorfand (Abb. 348). Er iſt damals ein rechter Maler, der ſein Handwerk aus dem Grunde verſteht,

Digitized by Google

345. Kloſter Seeon, von Wilhelm Trübner. Magdeburg, Privatbeſitz.

ſeine Bilder aus ſolid gefügten Farben kräftig aufbaut und durch die Wärme der Empfindung, die ihn immer auszeichnete, ſein techniſches Können beſeelte (Abb. 347). Eine Reiſe nach Italien (1874—75) hat den Münchner Aufenthalt dann unterbrochen, und im Jahre 1877 ſiedelte er nach Frankfurt über, von wo er erſt zwei Dezennien ſpäter, 1899, nach Karlsruhe als Direktor der Galerie berufen wurde. Thoma hat ſich in ſeiner zweiten Epoche vielfach von den Beſtrebungen ſeiner Frühzeit weit entfernt, immer ſtärker machte ſich der Träumer und Dichter geltend, der in dem jungen Realiſten ſteckte. Schon die Art, wie er die oberdeutſche Landſchaft auffaßte, machte früh eine Wandlung durch. Wenn er in ſeinem Heimatsdorf über die Wieſen und Bäche, über die Wälder voll rauſchender Wipfel und die Berggelände mit ihren ſanften Konturen, über Äcker und Dorfhäuſer hinblickte, wuchs in ihm bald die Neigung heran, die Wirklichkeit poetiſch zu verklären (Abb. 350). Er folgte dabei mit tiefem Verſtändnis den Pfaden der alten deutſchen Meiſter, der Dürer, Altdorfer, Lukas Cranach, und es fiel ihm nicht ſchwer, den Anſchluß an die einheimiſche Überlieferung zu gewinnen. Das Wort Deutſchtum, ſo oft als unklare Phraſe im Kunſtkampf der letzten Jahrzehnte gebraucht, läßt ſich auf Thomas Art wahrhaft anwenden. Auch als er unter dem Eindruck ſeiner italieniſchen Reiſe und der Böcklinſchen Märchenbilder Themata behandelte, die ihn von ſeinem ſonſtigen Vorſtellungskreiſe fortführten, etwa eine Landſchaft aus der römiſchen Campagna oder gar eine Szene aus der antiken Mythologie, ſieht das alles mehr nach Deutſchland aus als nach Italien, mehr nach Dürer und Schwind und Richter als nach Böcklin oder Feuerbach. Thoma kam auf dieſem Wege immer mehr zu einer Kunſt, die ihren Ausdruck in der Linie ſucht; ſeinen maleriſchen Vortrag, der ſo verheißungsvoll begann, hat er ſpäter wenig weiter entwickelt. Doch hat er mit dem zarten, hellen Licht, das nun die tonige Dunkelheit der Frühzeit gern verdrängte, die Wirkungen ſeiner Gemälde oft wunderbar geſteigert (Tafel XXI). Auch die Zeichnung

346. Stilleben, von Ch. Schuch. Dresden, Privatbeſitz.

gewinnt keine größere Freiheit, im Gegenteil, ſie hält ſich mit Abſicht zurück, um den naiven Sinn der Thomaſchen Poeſie tiefer zu faſſen. In den Holzſchnittlinien und der reſervierten Farbe dieſer Bilder und der Lithographien, zu denen er ganz folgerichtig griff, lebt nicht der ſtolze Rhythmus einer beflügelten Phantaſie; es klingt aus ihnen wie die Melodie eines deutſchen Volksliedes (Abb. 349). Stille Landſchaften ſteigen vor uns auf, grüne Höhenzüge, deren milde Umriſſe ſich in der Weite verlieren, liebliche Flußtäler mit ſauberen Städtchen, die ein einſamer Wanderer durchſchreitet, dunkle Eichenwälder, von murmelnden Bächlein durchzogen. Der Landmann verſieht ernſt und ſchweigend hinter dem Pfluge ſein Tagewerk oder ſpielt am Feierabend nach getaner Arbeit auf ſeiner Geige. Kinder tanzen einen Reigen oder laſſen ſich von der Großmutter in der Dämmerung Märchen erzählen (Abb. 351), oder der Himmel öffnet ſich, und eine Engelswolke hebt ſich in die Lüfte, eine roſige Fülle von drolligen kleinen Kinderleibern mit großen Köpfen und verwunderten Augen. Die Figuren der bibliſchen Geſchichte und heiligen Legende erſcheinen, nicht wie bei Uhde, aber wie in Dürers Holzſchnitten, als deutſche Bauern und Bürger. Auch die Nixen und Zentauren, Dryaden und Meergötter Thomas ſind keine antiken Halbgötter, ſondern Wundergeſtalten aus deutſchen Märchen, ſeine Engel nicht lockige Himmelsprinzen, wie ſie die Madonna der italieniſchen Renaiſſance durch die Wolken tragen, ſondern kleine Heinzelmännchen, putzige Buben mit Falterflügeln, Elfen aus Oberons Hofſtaat. Gerade in der Unbeholfenheit der Technik wirkt der ſeeliſche Gehalt dieſer Werke oft beſonders ſtark und ergreifend, ſie ſind ihrer Wirkung auf jedes unbefangene Gemüt ſicher. Und Thoma, der gleichfalls den Umſchwung aus völliger Verkennung und Nichtachtung zu faſt übertriebener

347. Kinder des Freundes Romer, von Hans Thoma.

Digitized by Google

348. Porträt, von Hans Thoma.

349. Im Sonnenschein, von Hans Thoma. Berlin, Privatbesitz.
(Phot. Heinr. Keller, Frankfurt a. M.)

350. Schwarzwaldgarten, von Hans Thoma. Frankfurt, Privatbesitz.
(Phot. Heinr. Keller, Frankfurt a. M.)

Digitized by Google

Schätzung durchmachte, hat mit bewußter Abſicht auf eine rechte Volkskunſt hingearbeitet. In der Tat haben die Lithographien und Algraphien, die er zu billigſtem Preiſe in den Handel brachte, in den Häuſern unzähliger Deutſcher, auch vieler Handwerker und Arbeiter, die geſchmackloſen Öldrucke verdrängt, die früher dort an der Wand prangten. Kein Nachweis ſeiner maleriſchen Härten und zeichneriſchen Schwächen iſt imſtande, die tiefe Wirkung auf das innerſte Empfinden und den reinen Genuß aufzuheben, den ſeine Werke auslöſen. In einer Zeit des Haſtens und der internationalen Betriebſamkeit, des Zweifels und der Unruhe, erſcheint er wie ein Hüter alter deutſcher Innerlichkeit und ſtiller Verträumtheit, die mit unvergänglicher Liebe an der Scholle hängt.

Frankfurt, wo Thoma die reichſten Jahre ſeines Lebens verbracht hat, nimmt auch ſonſt in jener Zeit eine Sonderſtellung ein. Neben Hamburg iſt die wohlhabende Stadt am Main der einzige Ort in Deutſchland geweſen, wo eine eigne, bodenwüchſige Kunſt abſeits von den Akademien emporgeblüht iſt. Wir haben ſchon früher von der älteren Frankfurter Kunſt und von der Malerkolonie geſprochen, die ſich in Cronberg im Taunus angeſiedelt hatte. Die älteren Künſtler dieſes Kreiſes finden nun ihre Nachfolgerſchaft. Louis Eyſen (1843—1899), der ſich an Scholderer, dann an Anton Burger und an Leibl anſchloß, zeigt in ſeinen zarten Porträts, Landſchaften und Interieurs neben dieſen Anregungen unverkennbar auch ſeine Pariſer Schulung. Wilhelm Steinhauſen (geb. 1846) ward dann ein rechter Nebenmann Hans Thomas, deſſen deutſchen Archaismus er noch mit der Frömmigkeit der Nazarener verbindet, die Philipp Veit einſtens nach Frankfurt gebracht hatte. Das Selbſtporträt, das Steinhauſen von ſich und ſeiner Gattin gemalt hat (Abb. 352), ſeine einfachen Landſchaftsausſchnitte mit dem duftigen Grün ihrer Wieſen und Büſche, ſeine Zeichnungen und Lithographien bibliſcher Szenen erinnern unmittelbar an den Meiſter, der hier das Vorbild gab. Auch Karl Haider (geb. 1846) iſt mit Thoma verwandt, deſſen Neigung zu den Altdeutſchen in ſeinen Landſchaften wiederkehrt. Haider hat Bäume und Wieſen, die ſanften Erdwellen des anſteigenden Gebirgslandes und die Wolken, die darüber ziehen, mit einer Zärtlichkeit und Liebe für das winzigſte Detail ausgeführt, die faſt an die flandriſchen Primitiven erinnert. Deutſche Volksliedpoeſie und Innigkeit ſchwebt auch über dieſen Bildern, die das Letzte unſerer Landſchaft ſo tief zu erfaſſen ſtreben und auf kleiner Fläche etwas von der weiten Raumpoeſie anſtreben, die kennzeichnend iſt für einen Teil unſerer Kunſt. Oft malt Haider auch mit der gleichen Akkurateſſe einzelne Figuren, etwa ein Bauernmädchen, das einen Strauß bunter Blumen in der Hand

351. Märchenerzählung. Lithographie von Hans Thoma.
(Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Digitized by Google

hält, von denen jedes Blättchen und Hälmchen ſorgſam nachgezeichnet iſt; oder er gewährt märchenhaften Geſtalten Einlaß in ſein Reich (Abb. 353), ſogar Dante und Beatrice erſcheinen, die ſich wunderlich genug ausnehmen in dieſer neuen Landſchaft.

In München hatten ſich Haider und Steinhauſen an Thoma angeſchloſſen. Leibl hatte dort den treueſten Genoſſen in Johann Sperl (geb. 1840) gefunden, der ihm ſpäter in den einſamen oberbayeriſchen Gebirgsdörfern Geſellſchaft leiſtete (Abb. 354) und ebenſo in ſeinen geſchmackvollen Bildern des Berglandes und der gartenumſtandenen Bauernhäuschen dem vergötterten Freunde folgte. Auch Theodor Alt (geb. 1846, Abb. 355) und Rudolf Hirth du Frênes (geb. 1846) gehörten zum Münchener Freundeskreiſe Leibls, der ſelbſt Hirth und Haider in ſeinem berühmten

352. W. Steinhauſen: Bildnis des Künſtlers und ſeiner Gattin.

Jugendbild der beiden Künſtler, die im Atelier einen Kupferſtich betrachten, verewigt hat. Hirth hat dann wieder Leibl und Sperl zuſammen im Segelboot ſitzend gemalt und Charles Schuch porträtiert, Alt wieder Rudolf Hirth im Atelier und Leibls Arbeitsraum im Bilde feſtgehalten — ſo eng hängen die Mitglieder dieſes Kreiſes, die überdies alle faſt gleichaltrig ſind, zuſammen. Hirths bedeutendſte Leiſtung war die Hopfenleſe (im Breslauer Muſeum), ein Bild von ſchlichteſtem Realismus und außerordentlicher Feinheit des Tons; in ſpäterer Zeit hat er ebenſowenig wie Alt Werke geſchaffen, die mit den Arbeiten der Frühzeit den Vergleich aushalten.

Eine Verbindung zwiſchen dieſen Münchner Realiſten und den großen Römern ſtellt Franz von Lenbach (1836—1904) her. Er war ein Schüler Pilotys und dieſe Schule klingt vernehmbar in dem maleriſchen Eklektizismus nach, dem er ſich ſpäter hingab. Doch in

353. Charon, von K. Haider. München, Künſtlerbund.

354. Leibl und Sperl auf der Jagd, von Leibl und Sperl. München, Privatbeſitz.

ſeiner Jugend hat auch Lenbach einer kräftigen Wirklichkeitskunſt gehuldigt. Als ein Maurermeiſtersſohn aus Schrobenhauſen in Oberbayern war er an die Akademie gekommen; aber ſein geſunder Wahrheitsſinn trieb ihn zur Darſtellung ganz ſchlichter und natürlicher Szenen und zu einer Malerei, die ihre Farben nach denen der Natur einſtellte. Die dramatiſch bewegte Gruppe der vor dem Wetter flüchtenden Bauern und zahlreiche Naturſtudien von erquickender Friſche beweiſen das zur Evidenz. Auch auf ſeinen weiten Reiſen, die Lenbach früh begann, blieb er zuerſt auf dieſem Wege. Der Hirtenbube aus der Campagna, der in praller Mittagsſonne unter

355. Bildnis eines Hundertjährigen, von Theodor Alt.
(Phot. Bruckmann)

tiefblauem Himmel auf dem Rücken liegt (München, Schack-Galerie, Abb. 356), iſt ein glänzendes Werk des rückſichtsloſeſten Realismus, von unbedingter Wahrheit in jeder Partie und vor allem in der Malerei der heißen Luft, die den braunen Burſchen umſpielt. Italieniſche Dudelſackspfeifer, Eſeltreiber und andere Studien ſtehen daneben. Die gleichzeitigen ſpaniſchen Landſchaften aus der Gegend um Granada (ebenfalls bei Schack) ſind weitere Beweiſe für den eminenten Farbengeſchmack und die völlig unabhängige Malart des jungen Lenbach. Vielleicht wird die Zukunft dieſe Werke mindeſtens ſo hoch einſchätzen wie die rieſige Reihe ſeiner Porträts, denen er ſeinen Ruhm in erſter Linie dankt. Denn dieſe von ungeheuerem Erfolge begleitete

Porträtiſtenkunſt hat auf die maleriſche Entwicklung des Künſtlers im Laufe der Jahre nicht günſtig eingewirkt. Er, der mit ſo reſoluter Unbefangenheit begann, ward als Bildnismaler immer mehr ein Schüler der alten Meiſter. Auf ſeinen ſpäteren Reiſen und in der langjährigen Kopiſtentätigkeit für den Grafen Schack hatte er zuviel Wiſſen von der Technik anderer in ſich aufgenommen, um ſich jemals wieder davon befreien zu können. Rembrandt und Rubens, van Dyck und Velazquez, Tizian und Reynolds und Gainsborough haben ihm ihre Geheimniſſe ins Ohr geraunt, und es iſt, als habe er ſich aus den Rezepten aller dieſer Meiſter ein Lehrbuch zuſammengeſtellt, von dem er je nach Gefallen bald dieſe, bald jene Seite aufſchlug. Aber dieſer leidenſchaftliche Prieſter der Alten war doch in ſeinem ganzen Empfinden ein Menſch von heute. In der großen Schar ſeiner glänzenden Porträts, neben denen die

356. Der Hirtenknabe, von F. v. Lenbach. München, Schack-Galerie.

ſchwächeren der ſpäteren Zeit nicht in Betracht kommen, lebt ein Farbengeſchmack von durchaus modernem Raffinement. Seine Art, wie er ſchöne Frauen und Kinder gelegentlich in bunte Koſtüme ſteckt, in wenigen ſkizzenhaften Zügen die Hauptlinien eines Kopfes geiſtreich auf den Karton oder die Leinwand zu zaubern weiß, die kultivierte Sinnlichkeit ſeines Kolorits, ſein tiefes Gefühl für die Individualität ſeiner Modelle, das Eindringen in das Weſen der Perſönlichkeiten, das alles ſind Züge, die in ſolcher Vereinigung nur in unſerer Zeit auftreten konnten. Bei Lenbach geht alles darauf hinaus, mittelſt des Lichts das ganze Bild zu einer Einheit zuſammenzufaſſen, die Nebendinge der dominierenden Geſichtsfläche völlig unterzuordnen, alles, auch die Hände, zu vernachläſſigen und den ganzen Nachdruck auf die Hauptpartie des Geſichts: auf die Augen zu legen. Das Auge, dieſer Spiegel der Seele, iſt das, das ihn zuerſt und hauptſächlich, oft ganz allein intereſſiert: hier begann ſeine Arbeit. Wie von ſelbſt gliederte ſich das andere an, ſchließen ſich die Geſichtszüge um den lebenglühenden Blick. Lenbach zeigt die

Menſchen gern im Zuſtande der höchſten Steigerung ihrer innerſten Natur, in ihren „beſten Momenten“, in flüchtigen Sekunden, wo etwa durch irgendeinen Vorgang, ein Erlebnis, eine Erregung, oder durch das Aufblitzen eines Gedankens ihre Hauptcharakterzüge plötzlich auf dem Antlitz erſcheinen und ſich von dem Wiſſenden ableſen laſſen, um ſofort wieder zu verſchwinden. Das können Augenblicke ſein, die manche ſeiner Modelle nur ſehr ſelten, andre vielleicht überhaupt nicht erlebt haben. „Der will immer aus mir einen Helden machen“, ſagte Moltke einmal von Lenbach. In dieſer unpreußiſchen Art hat er die führenden Perſönlichkeiten aus Preußens großer Epoche, den alten Kaiſer (Muſeen von Hamburg und Leipzig, Abb. 357), Bismarck, Moltke und ihre Zeitgenoſſen, Staatsmänner und Gelehrte, Künſtler und Forſchungsreiſende, Muſiker und Herrſcher der Kaufmannswelt porträtiert und ſich damit den Dank kommender Jahrhunderte geſichert. Richard Wagner und Paul Heyſe, Wilhelm Buſch und Moritz von Schwind, Franz Liſzt und Gottfried Semper, Döllinger und Helmholtz, dann ausländiſche Größen, wie Minghetti oder Gladſtone, hat er für alle Zeit im Bilde feſtgehalten. Und für Bismarck iſt Lenbach heute ſchon, was Menzel uns für Friedrich den Großen iſt: der geniale Geſchichtsmaler, dem das Volk ſeine ganze Vorſtellung von der großen hiſtoriſchen Perſönlichkeit verdankt. Daneben ſtehen Lenbachs Frauenbilder (Abb. 358), die ſpäter oft in ſüßliche und triviale Farben hinabglitten (wie die Männerporträts eine ſchmutzig-trübe bräunliche Färbung annahmen), die aber in der beſten Zeit wie rauſchende Muſik und ſtolze Hymnen auf die Schönheit wirken. Dieſe Renaiſſanceweiber mit ihren üppigen Formen, ihrer duftenden weichen Haut und den halbgeſchloſſenen Lidern, aus denen dunkle Augen feucht hervorſchimmern, mit dem vollen goldroten Blondhaar, das Lenbach ſo liebte, und der kokett zurückgeworfenen Kopfhaltung, dieſe verführeriſchen Geſtalten, deren Reize hier ein Rubenshut, dort ein orientaliſches Gewand noch ſtärker hervortreten läßt, hat niemand ſo gemalt wie er. Freilich, gerade dieſe gefälligen Arrangements waren es, die Lenbach ſchließlich von der großen Kunſt ſeiner Anfänge in bedenkliche Niederungen führten. Dennoch war er der einzige deutſche Bildnismaler der Zeit, dem es gelang, im Stil der großen Porträtiſten früherer Jahrhunderte eine ganze Künſtlerwelt um ſich zu ſchaffen, in der er wie ein Fürſt gebot.

357. Kaiſer Wilhelm I., von F. v. Lenbach. Leipzig, Städt. Muſeum. (Schreiber, Meiſterwerke des Muſeums in Leipzig)

Lenbach iſt ein Beiſpiel dafür, wie ſich in den ſiebziger Jahren moderne Gedanken und akademiſches Weſen miteinander verknüpften. Nicht im erſten

Anlauf vermochte die realiſtiſche Breitmalerei Courbets alle Tradition über den Haufen zu rennen. In München, das bis in die Mitte der neunziger Jahre die unbeſtrittene Alleinherrſchaft in der deutſchen Kunſt behauptete, ſtand damals neben Leibl und ſeinen Freunden immer noch Achtung gebietend und einflußreich Piloty und ſeine Schule, ſtanden zahlreiche tüchtige Talente, die ſich von den älteren Vorbildern noch nicht zu trennen vermochten. Doch auch ſie legten das Schwergewicht immer ausſchließlicher auf die rein maleriſche Seite ihrer Tätigkeit. Die Erzählungen der Hiſtorienkunſt und die Anekdoten der Genremaler treten langſam zurück. Wenn damals unter dem Einfluß der kunſtgewerblichen deutſchen Renaiſſancebewegung **Wilhelm Diez** (1839—1907), **Ludwig Löfftz** (1845—1910) und deſſen ſchwächerer Schüler **Claus Meyer** (geb. 1856) Bilder im Stil oder im Sinne der altdeutſchen und niederländiſchen Meiſter entwarfen, oder wenn **Edmund Harburger** (geb. 1846, Abb. 360), der entlaufene Schüler des Hiſtorienmalers Lindenſchmit, kleine, fein durchgearbeitete Szenen aus dem Leben der Bauern und Stadtphiliſter, namentlich Wirtshausinterieurs, im Anſchluß an holländiſche Vorbilder malte, ſo war die Anekdote das Letzte und die farbige Behandlung das Erſte, was bedacht wurde. Namentlich Diez' Landsknechtsbilder (Abb. 359) und mehr noch Harburgers humorvolle Schilderungen zeichnen ſich durch große Tonſchönheit aus.

358. Die Tänzerin Saharet, Porträtſkizze von F. v. Lenbach. („Studio")

Aber auch die Geſchichtsmalerei der Piloty-Schule ſtarb ſo bald nicht aus. In Düſſeldorf, wohin Claus Meyer von München aus berufen wurde, hat **Peter Janſſen** (1844—1908) eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Von ihm ſtammen hiſtoriſche Wandgemälde in den Rathäuſern zu Krefeld und Erfurt, in der Düſſeldorfer Kunſtakademie, in Bremen, von ihm auch die dekorativen Malereien in den Cornelius-ſälen der Nationalgalerie. Ein anderer Düſſeldorfer, **Eduard von Gebhardt** (geb. 1838) kam von der Hiſtorienmalerei zu einer realiſtiſchen Vertiefung des Religionsbildes, bei dem er ſich freilich immer noch an die Zuchtrute der alten Kunſt band, wenn auch nicht an die Italiener, ſo doch an die Niederländer, am liebſten die der primitiven Zeit. Gebhardt ward durch dieſe Meiſter der Vergangenheit ermutigt, Geſtalten des alten und neuen Teſtaments aus dem Orient auf deutſchen Boden zu verpflanzen. Er hatte freilich noch nicht die Kühnheit, die Konſequenzen dieſes Gedankens zu ziehen, wie es ſpäter Uhde tat, ſondern begnügte ſich damit, ſeine bibliſchen Szenen in die Reformationszeit zu verſetzen. Aber die Unmittelbarkeit der Empfindung, die leidenſchaftliche Innerlichkeit im Ausdruck und der Bewegung ſeiner Menſchen, die oft lebhaft an Rogier van der Weyden erinnert (Abb. 361), ſicherte ſeinen figurenreichen Kompoſitionen, wie der Himmelfahrt und dem Abendmahl in der Nationalgalerie, der Bergpredigt, der Kreuzigung (Hamburg und Dom zu Reval), und

ſeinen kirchlichen Wandgemälden (in Loccum, in der Friedenskirche zu Düſſeldorf) eine außerordentliche Wirkung. Sogar die Freskenmalerei des Cornelius fand noch einen ſpäten Nachfolger in Friedrich Geſelſchap (1838—1898), der namentlich in den Deckenmalereien der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauſes den Kartonſtil des Meiſters mit größerer Leidenſchaft und ſtärkeren Akzenten neu zu beleben verſuchte. Der Hiſtorienmaler der Gegenwart wurde in Berlin Anton von Werner (geb. 1843), der äußerlich durch ſeine ſachlich korrekten Hiſtorienbilder aus der neueſten Geſchichte des kaiſerlichen Deutſchland als ein Nachfolger Menzels erſcheint, aber doch ſtets in der Farbe zu reizlos und in ſeiner Kunſtanſchauung zu nüchtern war, um einen Vergleich mit dem Meiſter aushalten zu können und um die Berliner Akademie, deren Direktor er in jungen Jahren wurde, der Münchner gegenüber konkurrenzfähig zu machen. Werners Bilder, wie die Kaiſerproklamation zu Verſailles (Berlin, Schloß und Zeughaus), der Berliner Kongreß (im Rathaus ebenda), die erſte Reichstagseröffnung unter Wilhelm II., Moltkes neunzigſter Geburtstag, der Tod Wilhelms I. u. a., ſind die treuen Berichte eines gewiſſenhaften Chroniſten, aber ſie haben nicht wie die Menzels neben dem kulturhiſtoriſchen, durch den Stoff bedingten auch einen freien künſtleriſchen Wert. Von der maleriſchen Feinheit, die in manchen Wernerſchen Porträts der älteren Zeit zu finden iſt, blieb in den ſpäteren Werken, auch in den beliebten Genreſzenen aus dem franzöſiſchen Feldzug („Kriegsgefangen", „Im Etappenquartier vor Paris"), nur noch ein geringer Reſt.

Daneben erſcheinen einige Angehörige der älteren Berliner Generation als Vertreter des Realismus. Paul Meyerheim (geb. 1842), der Sohn Eduard Meyerheims, ſteht unter ihnen an der Spitze. Er hatte ſeine Studien nicht nur bei ſeinem Vater und auf der Berliner Akademie gemacht, ſondern, von Jugend auf ein erklärter Liebhaber der Tiermalerei, mehr noch in der freien Natur und im zoologiſchen Garten, und er hatte bei wiederholten Studienreiſen nach Paris ſich auch an der franzöſiſchen Technik gebildet. Paul Meyerheims Ruhm ſind ſeine

359. Landsknechte, von W. v. Diez. Leipzig, Städt. Muſeum.

Digitized by Google

360. Der Raucher, Studie von E. Harburger. Leipzig, Städt. Muſeum.

Tierbilder, ſeine Löwen und Tiger, ſeine Affen und Kamele, Hühner und Pfauen, ſeine Szenen aus Menagerien und den Zelten herumziehender Zirkuskünſtler, ſeine Illuſtrationen zu Reineke Fuchs und die zahlreichen ähnlichen Schilderungen, in denen er ſoliden maleriſchen Vortrag am liebſten mit ſatiriſchen Parallelismen zwiſchen der Tierwelt und der menſchlichen Geſellſchaft verband (Abb. 362). Dieſer epigrammatiſche Witz machte Meyerheim auch zu einem Meiſter origineller Kleinkunſt; ſeine Tiſchkarten, Gelegenheitsblätter und Karikaturen gehören zum Beſten, was in Deutſchland auf dieſem Gebiete geſchaffen worden, und ſchließen ſich den ähnlichen älteren Berliner Arbeiten Theodor Hoſemanns (1807—1875), Menzels und anderer würdig an. Das Wertvollſte aber hat Meyerheim vielleicht in ſeinen Landſchaften und Gebirgsſzenerien der ſechziger und ſiebziger Jahre geſchaffen, in denen er eine Tonmalerei von außerordentlicher Feinheit betrieb. Der Einfluß Menzels iſt in der Treue und Eindringlichkeit ſeiner Beobachtungen deutlich zu erkennen. Einen ſchärferen Realismus predigte in Berlin Karl Guſſow (1843—1907), der den Unterricht Rambergs in ſeiner Jugend genoſſen hatte und in zahlreichen Porträts und genreartigen Gruppen (Auſternmädchen, die Torfparzen, Willkommen) ſeine Vorwürfe mit derbem, faſt übertriebenem Wahrheitsſinn, aber flauem Kolorit anpackte.

Der Einfluß Frankreichs war es dann wieder, der die Entwicklung ein neues Stück vorwärts brachte. Nach den Lehren Courbets kamen die der Freilichtmalerei und des Impreſſionismus über die Grenze, und nun erſt beginnt der heftige Kampf um die moderne Kunſt, der dem deutſchen Kunſtleben am Ende des Jahrhunderts das Gepräge gab und auch heute noch lange nicht abgeſchloſſen iſt. Wenn die Revolutionäre in Frankreich ſchon den Zorn der verblüfften älteren Künſtler und den Spott des ratloſen Publikums heraufbeſchworen hatten, ſo ging

361. Jakob ringt mit dem Engel, von Ed. v. Gebhardt.
Dresden, Königl. Gem. Gal.
(Photograph. Geſellſchaft, Berlin)

es den kecken Deutſchen, die es wagten, dieſe umſtürzleriſchen Prinzipien zu übernehmen, noch viel ſchlechter. Die Rückſichtsloſigkeit gegen den dargeſtellten Gegenſtand, die Abwendung von der konventionellen „Schönheit", die Hinneigung zu Themen aus dem Leben der niederen Volksſchichten, die mit der ſozialen Strömung der Zeit in Verbindung ſtand, das radikale Hervorkehren des maleriſchen Ausdrucks als Selbſtzweck, die Ungeniertheit in der Darſtellung des Wirklichen, die Pietätloſigkeit gegen alle Lehren der unmittelbaren Vergangenheit, das alles erregte Entrüſtung. Die Maler in akademiſchen Ämtern und Würden, das Publikum, deſſen mangelhaft erzogener Geſchmack nicht imſtande war, den jungen Künſtlern auf ihren Abenteurerwegen durch das Dickicht und Geſtrüpp des Experiments zu folgen, die ſtaatlichen und ſtädtiſchen Behörden, die in dem Gebaren der unerſchrockenen Neuerer etwas wie ein Seitenſtück zu den politiſchen Umſtürzlern witterten, taten die „Modernen" in Acht und Bann. Die Fähigkeit, in einem Kunſtwerk in erſter Linie das eigentlich Künſtleriſche zu ſuchen, alſo die Art, in der der Künſtler den aufgenommenen Stoff in ſich verarbeitete, mußte bei uns erſt noch erworben werden. Im Verlaufe faſt eines ganzen Jahrhunderts hatte man ſich daran gewöhnt, in den Äußerungen der Kunſt immer zuerſt oder gar allein das Dargeſtellte, den Inhalt zu betrachten. Wohl hatte man eine gewiſſe Freude daran zu beobachten, wie in einem Bilde das Stofflich-Materielle täuſchend nachgeahmt, Einzelheiten und Feinheiten mit ſpitzen Pinſelſtrichen ausgedrückt waren; es galt als Zeichen eines Kenners, wenn man ſolchen Virtuoſenſtücklein womöglich mit der Lupe folgte. Aber das Ganze eines Bildes als maleriſch erſchautes Stück Natur, als Übertragung eines Ausſchnitts der Wirklichkeit in die Sprache der Farbe aufzufaſſen, darauf war man nicht vorbereitet.

Auf der internationalen Münchner Kunſtausſtellung von 1879, zehn Jahre nachdem Courbet dort erſchienen war, ſah man zum erſtenmal in Deutſchland Werke der franzöſiſchen Impreſſioniſten. Um dieſelbe Zeit zog es die Maler wieder in größeren Scharen nach Holland hinüber, deſſen alte Kunſt ſchon lange wieder im Werte geſtiegen war, und wo namentlich

Digitized by Google

Jozef Israëls die künſtleriſchen Traditionen ſeiner Heimat in Anlehnung an die modernen Errungenſchaften fortgeführt hatte. Und ein Schüler Frankreichs und Hollands war der deutſche Künſtler, der nun in den ſiebziger und achtziger Jahren die Führung der Jugend übernahm: Max Liebermann (geb. 1847). Was in jenen Jahren an neuen maleriſchen Gedanken jenſeits unſerer Grenzen aufgetaucht war und Geltung erlangt hatte, brachte Liebermann als ein Kunſt- und Kulturvermittler von geſchichtlicher Bedeutung nach Deutſchland. Er war in Berlin geboren und herangewachſen, hatte Steffecks ſoliden Unterricht genoſſen, und Menzels Kunſt war das erſte, was ihn begeiſterte. Aber der um ein Menſchenalter jüngere Künſtler war beweglicher als der Altmeiſter. In Weimar, deſſen Kunſtſchule Liebermann ſodann, in jungen Jahren noch, beſuchte, hatte er ſeinen Beruf als Maler des Lebens entdeckt. In Paris, wohin er ſich von hier aus wandte, ſchloß er ſich zunächſt Munkacſy an, deſſen gedämpftes Kolorit und deſſen ſchwärzliche Schatten eine Zeitlang auf Liebermanns Bildern zu verfolgen ſind. Dann ging er nach Barbizon, wo er die Poeſie der Einfachheit in den Werken der großen franzöſiſchen Landſchafter und den epiſchen Ernſt Millets kennen lernte. In Holland ergriff ihn die Kraft und Innigkeit Israëls', dieſes modernen Rembrandt-Abkömmlings. Nicht minder riſſen ihn die Lehren der Impreſſioniſten mit ſich fort. Doch alle dieſe Elemente vereinigte Liebermann durch ſeine geniale Begabung zu einer durchaus perſönlichen Miſchung. Hier ging wirklich in jedem Werke nach dem Wort Zolas die Natur durch ein Temperament. Seine eigene ſprühende Beweglichkeit teilte ſich ſeinen Bildern mit, und das fabelhafte, vor ihm kaum erreichte innere Leben iſt es, das ihnen in erſter Linie ihr individuelles Gepräge gibt. Die nervöſe Haſt des modernen Menſchen findet bei Liebermann ihren künſtleriſchen Ausdruck. Es iſt nirgends ein Stillſtehen, weder die Menſchen noch die Natur haben bei ihm je die Ruhe des Modells. Alles iſt erfüllt von vibrierendem Leben, von ununterbrochener Anſpannung, und erfüllt vor allem von den Strömen des Lichts, das Menſchen und Dinge auf Erden umfließt und ihre Erſcheinung beſtimmt. Liebermann lernte mit ſcharfem Auge das zuckende, ewig im Fluß befindliche Daſein der Wirklichkeit feſtzuhalten, mit ſchlagender Sicherheit die Linien, Töne und Reflexe, die ein fruchtbarer Moment blitzartig auftauchen läßt, zu bannen. Nicht durch ein peinliches Nachgehen jedes Einzelzuges konnte er das erreichen, ſondern nur durch ein ſummariſches Er-

362. Löwenpaar, von Paul Meyerheim.
(Aufnahme der Photograph Geſellſchaft, Berlin)

Digitized by Google

363. Auf der Weide, nach einer Radierung von Max Liebermann.

faſſen des Geſamteindrucks. Wir fühlen in ſeinen Bildern die zitternde Luft, die über die Äcker und Felder, über die Gräſer der Düne, durch die Straßen von Dörfern und Städten weht; fühlen die warme Sonne, die ihre Helligkeit über die Landſchaft verſtreut oder durch den Schatten dichter Baumwipfel dringt, um auf dem Boden und den Geſtalten der Vorübergehenden luſtig-helle Flecke aufblitzen zu laſſen; die durch die Fenſter Eingang findet in das Halbdunkel der Stuben. Von Millet und von Israëls und anderen holländiſchen Künſtlern, vor allem von Mauve, hatte Liebermann gelernt, einfache Menſchen in ihrer Alltäglichkeit darzuſtellen. Durch ſie angeregt, malte er die lange Reihe ſeiner Proletarierbilder, Menſchen, die in Dumpfheit dahinleben, mit der Natur noch verwachſen oder Maſchinenteile in dem großen Räderwerk der modernen Kultur. Arbeiter, die im Felde mit dem Spaten ſchaffen, Fuhrleute und Holzträger, den emſigen Schuſter in der Werkſtatt, Laſtträger und Seiler, Konſervenmacherinnen (Tafel XXII) und Gänſerupferinnen, Netzeflickerinnen und Flachsſpinnerinnen, Hirten und Bauern, oder die Ausgedienten im Altmännerhaus und die Rekruten der Arbeit: die Waiſenkinder der Armen. In der Zeit des mächtig aufſteigenden Sozialismus wendet ſich ſeine Teilnahme dieſen Enterbten der Geſellſchaft zu, ein tiefes Mitleiden mit den glückloſen Menſchen ſteigt empor, aber die Schule der Franzoſen ſchützt vor tendenziöſen Proteſten, die nicht Sache der Kunſt ſind. Einzig um eine ehrfurchtsvolle Betrachtung der neuen Stoffe kann es ſich handeln und um ein Erfaſſen der maleriſchen Probleme, die ſie bergen. Zu ſolchen Menſchen paßt nur eine einfache Natur. Schlichte braune Äcker, eintönige Dünenlandſchaften, ſpärlich bewachſene Heideſtriche ſind ihre Heimat. Es beginnt die Zeit, da man ſich mit einer beſonderen Vorliebe in der Landſchaft der anſpruchsloſen Ebene zuwandte. Liebermann malte ſie mit

ſeinem in Holland und Frankreich geſchulten Auge in all ihrer Herbheit und ihrem phraſenloſen Ernſt. Und von den ſozialen Themen der Frühzeit ſteigt er dann langſam auf zu Vorwürfen, die jedes andere Intereſſe als das rein Maleriſche ausſchließen. Immer ſtärker wird nun der Einfluß Manets. Liebermanns maleriſcher Vortrag zeugte anfangs von heftigen Kämpfen mit der widerſpenſtigen Ölfarbe, die er als ein Deutſcher, und ein Berliner zumal, zu beſtehen hatte. Gewaltſam und ſtoßweiſe rang er ſich aus den tiefen und ſchweren Munkacſytönen zur Sonne durch. Dann aber ward ſeine Technik immer freier und leichter, und wenn ſich auch ſeine eigenſte Natur vielleicht am reinſten und unmittelbarſten da ausſpricht, wo er von der Farbe abſieht, in ſeinen Zeichnungen, Studien und Radierungen (Abb. 363), in denen jeder Strich reichſtes Leben in ſich birgt, ſo iſt er doch auch im maleriſchen Vortrag weiter gekommen als irgendein anderer Künſtler in Deutſchland. In ſeinen glänzend hingeſtrichenen, verblüffend lebenswahren Porträts (Abb. 365), die ſo wenig zu ſchmeicheln ſuchen und gerade darum die Charaktere ſo tief ausſchöpfen, in der weichen Delikateſſe ſeiner kleinen Paſtellbilder, namentlich aus der Umgegend von Hamburg, in den letzten holländiſchen Studien vom Meeresſtrand, (Abb. 364), von den kleinen Häuſern in Zandvoort oder Noordvijk, in den brillanten Impreſſionen aus der Amſterdamer Judenſtraße, zeigt ſich ein Künſtler, in dem tiefdringende Intelligenz und geiſtreiche Schärfe des Sehens durch ein maleriſches Temperament ohnegleichen ergänzt und zu gehorſamen Dienern der künſtleriſchen Abſicht erzogen werden.

Um Liebermann gruppierten ſich die deutſchen Künſtler, die nunmehr den Krieg mit der Tradition und mit dem allzu gemächlichen Betrieb des Kunſtlebens aufnahmen. Es zeigte ſich, daß Berlin ſelbſt, die Geburtsſtadt des deutſchen Realismus, zunächſt doch nicht den geeigneten Boden beſaß, um die neuen Keime raſch zur Entfaltung zu bringen. Seine beſten Mitkämpfer fand Liebermann wiederum in München, von wo aus ſie ſich durch Deutſchland verbreiteten, um überall die Parole der modernen Malerei auszugeben. Die Münchner Internationale von

364. Muſchelfiſcher, von Max Liebermann.

365. Gerhart Hauptmann, von Max Liebermann.

1888 brachte noch den Beweis, daß faſt alle Völker die Rezeption des modernen Lebens und der neuen Farbenanſchauung durchgeführt hatten, während bei uns nur der ſchwache Anſatz dazu vorhanden war. Nun kam eine Zeit des Kleinkriegs, der Vorpoſtengefechte und Verſchwörungen, bis 1893 der Auszug der Jüngeren aus dem alten Glaspalaſt, der ſeit Jahrzehnten die Hochburg der deutſchen Kunſt war, erfolgte und die erſte Ausſtellung der „Sezeſſion“, oder, wie ſie ſich offiziell nannte, der „Vereinigung bildender Künſtler Münchens“, in einem kleinen neuen Hauſe am Engliſchen Garten eröffnet wurde. Auch dieſe Tat ſtützte ſich auf einen Vorgang in Frankreich; dort hatte ſich einige Jahre vorher die reinliche Scheidung vollzogen: die „Modernen“ waren dem offiziellen „Salon“, der ſich alljommerlich in den Champs Elyſées im Induſtriepalaſt einquartierte, fern geblieben, um den freien „Salon du Champs de Mars“ zu begründen, — wie ſich in der jüngſten Zeit in dem oben ſchon genannten „Salon d'automne“ wieder eine neue Jugend nunmehr von den beiden älteren Vereinigungen ſepariert hat. Das Wort „Sezeſſion“, das von jetzt ab den Brennpunkt aller Kunſtkämpfe in Deutſchland bildete, war außerordentlich glücklich erfunden und verdiente die gaſtliche Aufnahme, die es überall fand. Dieſer Name gab nicht allein ein anſchauliches Bild des äußeren Vorgangs, der Trennung, ſondern bezeichnete klar die Stellung, welche die kleine Gruppe der Aufrührer der Majorität ihrer Kollegen gegenüber einnahm: der negative Charakter des Wortes deutete an, daß den Malern, die ſich um eine ſolche Fahne ſcharten, mehr daran gelegen war, aus einer beſtehenden Gemeinſchaft auszutreten, als ein neues Bekenntnis zu beſchwören. Man wollte ſich nicht auf ein poſitives Programm verpflichten; denn man wußte, daß Programme in der Kunſt kurze Beine haben. Keine neue Schule ſollte begründet werden: denn gerade dem Schulzwang wollte man entfliehen. Einig waren ſich die Stürmer und Dränger nur in dem, was ſie verpönten: in ihrer Abkehr von der Gemächlichkeit des herrſchenden Kunſtbetriebes. Aber jeder ſollte das Heil auf ſeinen eigenen Wegen erſtreben, jeder nach ſeiner Faſſon ſelig werden. So war eine Möglichkeit gegeben, die verſchiedenartigſten Kräfte wirkſam zuſammenzufaſſen und vor Zerſplitterung zu bewahren. In Berlin war der Gedanke dieſes notwendigen Zuſammenſchluſſes der jüngeren Künſtler noch früher aufgetaucht: ſchon 1892 bildete ſich die Vereinigung der „XI“. Aber es blieb hier bei dieſem Vorpoſtengefecht, und erſt das Jahr 1899 führte auch in der Reichshauptſtadt zur Gründung einer Sezeſſion, nachdem ihr inzwiſchen außer München noch andere Städte, wie Dresden, Wien, Düſſeldorf, vorangegangen waren. Wie in Wien gab ſchließlich auch in Berlin

Digitized by Google

weniger die Entſchloſſenheit der Jüngeren, als vielmehr die mißtrauiſche Behandlung, die ſie von ſeiten der ſich bedroht fühlenden akademiſch-genoſſenſchaftlichen Partei erfuhren, den Ausſchlag. Natürlich blieb der Einfluß der neuen Lehre in der Kunſt nicht auf die Mitglieder der Sezeſſionen beſchränkt. Aber es iſt das große Verdienſt dieſer Vereinigungen, die ſich im Jahre 1903 zu dem „Deutſchen Künſtlerbund“ zuſammenſchloſſen, um ſo der älteren (1856 gegründeten) „Allgemeinen deutſchen Kunſtgenoſſenſchaft“ ein Paroli zu bieten, daß ſie unſer Kunſtleben in vordem ungeahnter Weiſe erfriſchten und verjüngten. Man kann über die Extravaganzen einiger moderner Ultras denken, wie man will, kann dieſe in allen Farben ſchillernde, unruhige, immer auf Neues bedachte Maſſe mit noch ſo ruhiger Kritik betrachten — darüber beſteht kein Zweifel mehr, daß die Sezeſſionen es waren, die unſere Kunſtzuſtände aus einer drohenden Verſumpfung retteten, dem Ausſtellungsweſen einen ungeahnten Aufſchwung gaben und die Künſtler ermutigten, ohne Rückſicht auf das Urteil der Menge lediglich der Stimme in der eigenen Bruſt zu gehorchen. Überall erblühte nun ein friſches Leben, und wunderbar bewährte ſich die allumfaſſende Liebe des ſezeſſioniſtiſchen Gedankens. Mehr als einmal im Verlaufe des letzten Vierteljahrhunderts bog der Weg der Kunſt plötzlich um, tauchten neue Ziele auf, von deren Vorhandenſein man früher nichts geahnt hatte. War man durch die ſozialen Intereſſen der Zeit auf Arbeiter- und Bauernſzenen gewieſen, durch den Zorn gegen die ſüßlichen Verſchönerungen und Verzuckerungen des wahrhaftigen Lebens zu naturaliſtiſchen Rückſichtsloſigkeiten gedrängt worden, ſo ſuchte man bald auch wieder freundlichere Themata auf. Der plötzlich erwachte Wahrheitsdrang hatte zu unerbittlichen Schilderungen der Häßlichkeit und Ungerechtigkeit, des Schmutzes und der Gemeinheit des Lebens verleitet — das war eine logiſche Reaktion gegen das Wolkenkuckucksheim des Pſeudoidealismus —, aber ſchließlich lag auch hierin eine Einſeitigkeit, der man bald müde wurde. Und die bildende Kunſt bemühte ſich nun, den geſamten Inhalt des modernen Lebens in allen ſeinen Geſtalten und Erſcheinungsformen abzuſpiegeln. Die vornehme Welt trat ergänzend zum Proletariermilieu. Neben der Miſere ſuchte man den Luxus, neben dem Schmutz den Glanz, neben dem Elend die Fröhlichkeit, neben der Häßlichkeit die Schönheit wieder zu begreifen, und neben der Luſt an realiſtiſchen Wirklichkeitsſchilderungen erhebt ſich wieder eine neue Sehnſucht zum Phantaſtiſchen. Zugleich wird das ſubjektive Element in der Malerei immer ſtärker betont, von dem Realismus Leibls ſchwang man ſich zu einer durchaus perſönlichen Art der maleriſchen Wiedergabe auf, und neben der Tyrannis des Farbengeſchmacks macht die innere Empfindung, neben dem Maler macht der Künſtler wieder ſein Recht geltend. Wie in Frankreich treibt ſchließlich der Überdruß an der radikalen Hellmalerei dazu, die Probleme der natürlichen Be-

366. Der Gekreuzigte, von B. Piglhein.

Digitized by Google

367. Nähſchule, Federzeichnung von Fritz v. Uhde.

leuchtung auch von anderen Seiten zu unterſuchen. Eine Fülle der verſchiedenartigſten Talente tritt auf, die ihre Kräfte miteinander meſſen, um aller dieſer Probleme Herr zu werden.

Zu den eifrigſten Förderern des Sezeſſionsgedankens in München gehörte Bruno Piglhein (1848—1894). Sein leicht bewegliches Talent hat in der kurzen Lebenszeit, die ihm gegönnt war, eine ſo vielſeitige Tätigkeit entfaltet, daß es ſchwer iſt, ſie zu überblicken. Am ſtärkſten entwickelt war wohl ſeine dekorative Begabung, aber das Unglück wollte, daß ſeine ſchönſte Leiſtung, das Rundbild von der Kreuzigung Chriſti, das der auf ſchlimme Bahnen geratenen deutſchen Panoramenmalerei neue Ziele wies, ein Raub der Flammen wurde. Piglheins ſonſtige Werke geben Kunde von einer etwas ſprunghaften Tätigkeit; wir ſehen pikante Frauengeſtalten von einem Chic, den man ſonſt in Deutſchland nicht oft findet, liebenswürdige Figuren und Gruppen, die die Klippe des Genrehaften nicht immer umſegeln, religiöſe Gemälde von tiefer Innigkeit (Abb. 366), Porträts von feinſten maleriſchen Qualitäten.

Der verehrte Präſident der Münchner Sezeſſion war lange Jahre Fritz von Uhde (1848—1911), der bedeutendſte Vorkämpfer der Freilichtmalerei neben Liebermann, zugleich der gefeierte Erneuerer des Religionsbildes. Die hiſtoriſche Epoche hatte ſich auf dieſem Gebiete entweder den Italienern der Renaiſſance ſklaviſch angeſchloſſen oder aus dem bibliſchen Gemälde ein orientaliſches Koſtümſtück gemacht; der Sinn für „Echtheit“ hatte verlangt, die Vorgänge der heiligen Überlieferung mit aller Exaktheit geſchichtlicher und ethnographiſcher Kenntniſſe zu ſchildern, und ſie damit des Zaubers der Legende entkleidet. Von der Innigkeit der Nazarener war nur wenig übriggeblieben, ein Reſtchen von der kindlichen Frömmigkeit Overbecks hatte ſich höchſtens noch in die kunſtloſen Stiche und Buntdruckbilder geflüchtet, die das Zimmer der Bauern und kleinen Leute ſchmückten. Nun fand der Realismus wieder den Weg zur religiöſen

368. Laſſet die Kindlein zu mir kommen, von F. v. Uhde. Leipzig, Städt. Muſeum.
(Verlag der Photogr. Union, München)

Malerei zurück. Eduard von Gebhardt hatte ihn zuerſt betreten, Uhde ging ihn zu Ende. Er hatte den Mut, urchriſtliche Einfachheit mit ſchlichten Abbildern der modernen Welt unmittelbar zu verbinden. Seine heilige Familie iſt eine Handwerkerfamilie der Gegenwart, ſeine Apoſtel ſind ſchlichte Leute unſerer Zeit. Sein Chriſtus tritt in das niedrige Zimmer des deutſchen Bauern und ſegnet ſein Mahl. Er läßt im ſchmuckloſen Raum des deutſchen Volksſchulzimmers die Kleinen zu ſich kommen. Er predigt auf dem Berge wackern Landleuten, die von der Feldarbeit herbeikommen, drunten am See bayeriſchen Mädchen mit blonden Defreggerzöpfen, — ein Chriſtus der armen Leute, ein Tröſter der Mühſeligen und Beladenen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, ein edler Prophet der Nächſtenliebe in der Zeit des Sozialismus. Uhde war erſt ſpät zur Kunſt gekommen. Als junger ſächſiſcher Offizier hatte er den franzöſiſchen Krieg mitgemacht, als Premierleutnant faſt dreißigjährig, ſeinen Abſchied genommen. Er ging nach Wien und München, um Malerei zu ſtudieren. Wie Liebermann war er eine Zeitlang bei Munkacſy in Paris, dann viel in Holland, wo damals ſo manche die Mitgift der Pilotyſchule abſchüttelten (Abb. 367), und dort entwickelte ſich Uhde zu einem Meiſter der treuen Beobachtung und der Freilichtmalerei. Realiſtiſche Szenen von hellen friſchen Farben aus Holland, aus München und ſeiner Umgebung („Trommlerübung") ſtehen am Anfang ſeiner Werke; ſie machten durch die kühne Unbefangenheit ihres modernen Vortrags großes Aufſehen. Bald aber ging Uhde zu ſeinen anfangs ſo heftig angegriffenen, dann ſo ehrfurchtsvoll bewunderten bibliſchen Bildern über, in denen er, ganz ähnlich wie Gerhart Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt", rückſichtsloſe Wahrheitsſchilderungen und milde Phantaſien, grobe Wirklichkeit und traumhafte Erſcheinungswelten, die rauhe Außenſeite des Lebens und zarteſte Empfindung miteinander vermählte. Die Lehren der Lichtmalerei hat Uhde dabei nicht vergeſſen. Die gedämpfte Zimmerbeleuchtung in ſeinem wundervollen großen „Abendmahl", in den Bildern „Komm Herr Jeſu,

369. Im Lübecker Waiſenhaus von Gotthard Kuehl. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

ſei unſer Gaſt“ (Nationalgalerie) oder „Laſſet die Kindlein zu mir kommen“ (Leipzig, Muſeum, Abb. 368) oder in dem „Tiſchgebet“ (Paris, Luxembourg), das verſtreute Tageslicht der Vorgänge im Freien, der ſtrahlende Himmelsglanz, der als ein leuchtendes Wunder den Hirten die Geburt des Herrn verkündet und in den Stall zu Bethlehem dringt („Geburt Chriſti“ in Dresden, Tafel XXIII), zeigen, was der Künſtler ſeiner impreſſioniſtiſchen Schulung verdankt. Später hat er in kluger Selbſtbeſchränkung das Feld ſeiner größten Erfolge nicht immer wieder umgepflügt, ſondern aufs neue ſein maleriſches Können in Zucht genommen und in zahlreichen vorzüglichen Freilicht- und Interieurſtudien, darunter beſonders anziehenden Bildern aus der Kinderſtube und dem Garten ſeines Hauſes, bewieſen, daß man auch bei einer Malerei von reichem gegenſtändlichen und ſeeliſchen Gehalt nicht aufzuhören braucht, ein rechter Maler im modernen Sinne zu ſein.

In ſpäteren Jahren ward Hugo von Habermann (geb. 1849), der in ſeiner Entwicklung die Wandlungen der Münchner Malerei deutlich abſpiegelt, Präſident der Sezeſſion. Aus der Pilotyſchule gelangte er zuerſt in eine altmeiſterliche Dunkelmalerei, dann zu einer peſſimiſtiſchen Wirklichkeitskunſt („Das Sorgenkind“); aber ſeine eigenſte Art fand er erſt, als er auch dem Naturalismus entwuchs. Nun entſtanden ſeine allegoriſchen und myſtiſchen Bilder in ihren ſeltſamen Stiliſierungen, und nun kamen auch Habermanns merkwürdige Frauen zur Welt, die an dekadenter und perverſer Senſibilität nicht weit hinter Degas zurückbleiben, dieſe nichts weniger als „ſchönen“ Weiber mit ihren überſchlanken Gliedern, die in ſouveräner Freiheit und Sicherheit mit eigentümlich ſchlangenhaft geführten Pinſelſtrichen hingemalt ſind, oft immer noch mit raffinierter Benutzung eines dunklen Grundtons, oft auch in heller Freilichttechnik, und immer in einem prachtvollen Akkordklang gelockerter Farben.

Einige Mitbegründer der Münchner Sezeſſion trugen die neuen Lehren alsbald nach anderen Städten. Gotthard Kuehl (geb. 1850) erhielt einen Ruf nach Dresden, wo er auf die Erneuerung des Kunſtlebens bedeutenden Einfluß gewann. Kuehl, ein geborner Lübecker, hat in ſeiner niederdeutſchen Heimat die einfachen Themata ſtudiert, zu denen die Zeit drängte. Er ward dort der Meiſter der hellen, freundlichen Interieurs („Altmännerhaus“, Nationalgalerie; „Waiſenhaus“, Dresdener Galerie, Abb. 369), der ſauber geſcheuerten Dielen, der roten Dächer und Ziegelböden. Seine Freude am maleriſchen Spiel der Lichter führte ihn zu luſtigen Rokokoſzenen, und in die ſchimmernde Pracht alter Kirchen, wo die Strahlen der Sonne über kunſtvolles Gitterwerk, gewundene Säulen, koſtbaren alten Schmuck und Prieſter in prächtigen Gewändern hüpfen. Seitdem Kuehl in Dresden an der Akademie wirkt, hat er vor allem in der

launigen Barockherrlichkeit der ſächſiſchen Hauptſtadt neue Nahrung für ſeine maleriſche Luſt gefunden und namentlich in ſeinen Blicken von der Brühlſchen Terraſſe über die Giebel und Dachgalerien der umliegenden Gebäude und die alte Auguſtusbrücke, in ſeinen Anſichten von der zierlichen Hofkirche impreſſioniſtiſche Stadtbilder von hohem Reiz geſchaffen. In Dresden ſteht neben Kuehl vor allem Karl Bantzer (geb. 1857), der namentlich in ſeinen Porträts und ſeinen Bildern heſſiſcher Bauern eine Kunſt von tiefdringender Lebenswahrheit und ſtrenger Herrſchaft über die Mittel der Palette bewährt. Von der jüngeren Generation tritt Robert Sterl (geb. 1867) zu ihnen, deſſen eigentümlich ſchwere, doch ungemein eindringliche Farbenſprache immer erfolgreicher nach Lockerung und Aufhellung ſtrebt. — Max Slevogt (geb. 1868) und Lovis Corinth (geb. 1858) gingen von München nach Berlin, um dort neben Liebermann den Impreſſionismus zu ſtützen. Slevogt iſt der Gewandtere, Behendere, Corinth, ein ſtarknochiger Oſtpreuße, der Schwerere, Wuchtigere von beiden. Jener überwand die Feſſeln der Konvention mit ſpielender Leichtigkeit und entwickelte in Pleinairbildern von geiſtreichſter Lichtbehandlung, in breit und ſicher hingeſetzten Porträtſtudien (der Sänger d'Andrade als Don Juan, Abb. 370), in phantaſtiſchen Farbenſpielen (Triptychon vom Verlorenen Sohn) und in pikanten Zeichnungen eine temperamentvolle Impreſſioniſtenkunſt. Corinth zeigte ſich vor allem als ein Aktmaler von derber, ſinnlicher, oft brutaler Malerkraft, der die „infernaliſche Fleiſchfreude" des Rubens mit modernen Mitteln erneuerte (Salome mit dem Haupt des Täufers, Andromeda).

Graf Leopold von Kalckreuth (geb. 1855) ward von München nach Karlsruhe, ſpäter nach Stuttgart berufen; ſeit 1906 hat er ſich bei Hamburg niedergelaſſen. Auch er ging vom Naturalismus aus und hatte in Holland die Welt mit freien Augen betrachten gelernt. Zuerſt malte er gern Seeleute und Bauern in ihrer ruſtikalen Einfachheit, doch ſein Sinn war von vornherein mehr auf monumentale Ruhe als auf Liebermanns nervöſe Beweglichkeit gerichtet. Seine Farben ſind nach der Natur gebildet, aber ſeine Linien gern energiſcher als die der Wirklichkeit, ſo daß ſeine Geſtalten trotz aller Treue der Einzelbeobachtung oft zu Repräſentanten ihres ganzen Lebenskreiſes, ja zu ſymboliſchen Figuren von mächtiger Eigenart wurden (Abb. 371). Er durfte mit Recht unter das Bild zweier verſchrumpelter Bauernweiber den Titel „Das Alter" ſetzen (Abb. 372). Auch Kalckreuths Porträts und ſeine Freilichtbilder, vor allem die Blicke auf den Hamburger Hafen, haben eine perſönliche Kraft des Ausdrucks, die aus dem

370. d'Andrade als Don Juan, von M. Slevogt.

371. Arbeit, Originallithographie von Graf L. von Kalckreuth.

372. Das Alter, von Graf L. v. Kalckreuth. Dresden, Kgl. Galerie.
(Photogravüre der Photogr. Gesellschaft)

Digitized by Google

Naturalismus in ein Neuland führt. Neben ihm in Stuttgart und dann wieder in München wirkte Ludwig Herterich (geb. 1856), der mit flottem Pinſel die Welt und die Jahrhunderte durchſtreift hat und vornehmlich durch die breit gemalten ritterlichen Kraftgeſtalten bekannt geworden iſt, die für ein erträumtes hohes Ziel in den Kampf zu ziehen ſcheinen. Auch Hans von Bartels (geb. 1856), der von vornherein zu dem Münchner Kreiſe gehörte, hat ſich in Holland die entſcheidenden Anregungen für ſeine Schilderungen von der Küſte und vom Leben der Fiſcher und Schiffer geholt, die er am liebſten in großen Aquarellbildern malt (Abb. 373).

In Berlin ſtand von Anfang an neben Liebermann Franz Skarbina (1849—1910), der, mit einem eminenten techniſchen Geſchick und maleriſchen Sinn ausgeſtattet, als Schaffender wie als Lehrer in der Künſtlerſchaft und im Publikum dem Programm der Jugend Anhänger warb. Die Geſchmeidigkeit ſeines Talents verlieh Skarbina die Fähigkeit, ſich mühelos die

373. Holländiſche Mädchen, von H. v. Bartels.

Lehren des Impreſſionismus anzueignen, und ſeine behende Virtuoſität führte ihn durch alle Wandlungen des internationalen Geſchmacks. Wie Liebermann ging auch er von Menzel aus. An den Berliner Altmeiſter erinnern ſeine Freude am geiſtreichen Spiel des Lichts, die Schärfe des Blicks und die Hinneigung zur friederizianiſchen Epoche, die immer wieder hervorbricht. Doch die Strömung der Zeit riß Skarbina ganz ins moderne Fahrwaſſer hinein, und in Paris erwarb er ſich eine Leichtigkeit der Pinſelführung, wie man ſie in Berlin bis dahin nicht kannte. Er malte zunächſt, wie alle damals, Arbeiter und Landleute: doch ſein eigentliches Gebiet fand er erſt, als er reichere Farbenſpiele und kompliziertere Beleuchtungseffekte aufſuchte und, anfänglich in der franzöſiſchen, dann in der deutſchen Metropole, die bunte Bewegtheit des modernen Straßengetriebes ſchilderte, als er die für ihn charakteriſtiſchen Bildchen ſchuf (Abb. 374), die am liebſten zur Abendzeit einen Blick ins Gewühl der Stadt feſthalten, wie er ſich dem flanierenden Spaziergänger darbietet. Einfache Themata aus dem Leben der Zeit, Geſtalten aus dem Volke, bürgerliche Interieurs, ein Weihnachtsbaum im Kerzenſchimmer, ein Blick in ein altes Schloß, Geſellſchaftsſzenen, alles iſt ihm gleich lieb, wenn es ihm nur Gelegenheit

gibt, den pikanten Tänzen des Lichts zu folgen und geſchmackvolle Farbenſpiele zu entfalten, denen er mit einer flotten, eine Zeitlang etwas flüchtigen Technik nachgeht. Neben Liebermann und Skarbina ſtritt und ſtreitet in Berlin eine ganze Reihe von Talenten für die neuen Lehren. Einen Ehrenplatz unter den Bringern der modernen Farbenanſchauung in den achtziger Jahren nimmt vor allem der viel umſtrittene Leſſer Ury (geb. 1862) ein, der aus Belgien und Paris eine glänzende maleriſche Schulung mitbrachte und in ganz einfachen Vorwürfen, Landſchaften, Dorf- und Arbeiterſzenen (Abb. 376), Stadtbildern und Interieurs, eine außerordentliche Kraft und Energie der Lichtbehandlung und des breiten Vortrags betätigte. Später ging Ury gern vom Öl zum Paſtell über, von realiſtiſchen Darſtellungen zu zarten und ſchwärmeriſchen Stimmungsgedichten von einem Duft der Farbe und einer Weichheit des Tons, die wenige andere in Deutſchland erreicht haben. In dieſen maleriſchen Phantaſien auf ſchlichteſte Themata aus der Umgegend von Berlin, von Hamburg, vom Gardaſee, aus Thüringen lebt eine ſo glühende Sinnlichkeit der Farbe und ein ſo tiefes Verſtändnis für die heimliche Poeſie der Landſchaft, daß über der Freude an dem muſikaliſchen Reiz der aus leidenſchaftlichem Empfinden geſteigerten koloriſtiſchen Erſcheinung die Formen oft ihre Bedeutung verlieren und ganz in den Rauſch der Farbenklänge untertauchen. Daneben hat Ury in einzelnen großen Kompoſitionen (Jeruſalem, Der Menſch, Jeremias) neben weniger Gelungenem Werke von ergreifender Stimmung und ſtarker Farbenſymbolik geſchaffen. Jünger noch iſt Ludwig Dettmann (geb. 1865, ſeit 1902 Direktor der Königsberger Akademie), der Maler der niederdeutſchen Bauern (Abb. 375) daneben ein feiner Aquarelliſt, überdies der erſte, der in Deutſchland mit Erfolg gewagt hat, die moderne Vortragsart auf die dekorative Monumentalmalerei zu übertragen (Rathausſaal in Altona). Hugo Vogel (geb. 1855), im Beginn ſeiner Tätigkeit hervorragend als Porträtiſt und Figurenmaler, hat ähnliche dekorative Verſuche angeſtellt. Curt Herrmann (geb. 1854) entwickelte ſich zu einem Künſtler von außerordentlichem Geſchmack, der gern den Reizen

374. Regenwetter, Lithographie von Franz Skarbina.
(Aus der Zeitſchrift „Pan“)

Digitized by Google

raffinierter Farbenzuſammenſtellungen nachgeht und ſich, namentlich in ſeinen zarten Stilleben, mit Erfolg neo-impreſſioniſtiſchen Experimenten zuwendet. Arthur Kampf (geb. 1864) hat ſeine Abſtammung von der Düſſeldorfer Hiſtorienmalerei nie ganz vergeſſen (Abb. 377), aber mit ſeinem tüchtigen techniſchen Können verbindet er namentlich in jüngſter Zeit einen überraſchenden Geſchmack für pikante Farbenwirkungen. Hans Baluſchek (geb. 1870), einer der Begabteſten aus der jüngſten Generation, ſchildert mit unerbittlicher ſozialkritiſcher Schärfe, nicht ohne maleriſche Härten, aber in einer Kunſt von überzeugender Eigenart die Proletarierwelt Berlins.

Als ein Führer der Berliner Sezeſſion galt neben Liebermann namentlich Walter Leiſtikow (1865—1908), deſſen Ruhm vor allem an den ſchönen Bildern haftet, in denen er die ernſten Stimmungen und die verborgenen maleriſchen Reize des Grunewalds und der weiteren märkiſchen Landſchaft der Kunſt wie dem Verſtändnis des Publikums überhaupt erſt erſchloſſen hat (Abb. 378). Leiſtikow hatte bei Gude in Berlin gelernt, die Natur unbefangen zu ſtudieren und die Stimmung aus der realiſtiſchen Schilderung herauswachſen zu laſſen. Im Kreiſe der „XI“ hellte ſich dann ſeine Farbe auf, und er lernte nun ſeine Landſchaften von der deutſchen Küſte, aus der Mark, aus Schweden und Dänemark in ein klares und feines Licht zu ſtellen, ſie aber doch nie analytiſch, ſondern als ein Synthetiker zu malen, der ſich ihre Hauptzüge zwanglos aneinander rückt und dadurch unverſehens den Stimmungsgehalt aus der Wirklichkeit löſt, ohne ihr Gewalt anzutun. Eine Zeitlang führte dieſe Tendenz den Künſtler in eine noch ſtraffere Vereinfachung der Formen und Farbenwerte, die zu einer eigenartigen freien Stiliſierung wurde (Abb. 379) und Leiſtikow folgerecht auch zu rein dekorativen und ſogar zu kunſtgewerblichen Entwürfen drängte. Doch von ſolchen Ausflügen kehrte er ſtets wieder zum Quell ſeiner Kunſt, zu einem unabläſſigen, liebevollen Studium der Natur zurück; ſein Vortrag, früher oft ein wenig ſchwer, ward freier, ſeine Lichtbehandlung zarter und feiner, ohne daß ſein in ſich ſelbſt ruhender maleriſcher Ausdruck dabei ſeine Geſchloſſenheit verlor. So war ſeine Lebensarbeit bis zu ſeinem frühen, tief betrauerten Tode ein ſtetes Ringen und Aufwärtsſteigen.

375. Studie, von Ludwig Dettmann.

Der Landſchaftskunſt war überhaupt, wie in den andern Ländern, ſo auch in Deutſchland die reichſte Blüte beſchieden. Kein Zeitalter hat die Natur ſo geliebt wie das unſre. Die

376. Blämiſches Dorf, von Leſſer Ury.

Epoche der Weltſtädte, des Dampfes und der Fabriken hatte keinen Rouſſeau nötig, der ſie mit Donnerſtimme zur Natur zurückrief (wie einſt die Venezianer der Renaiſſance nicht die Lagunen, ſondern die Landſchaft der terra ferma am liebſten zum Hintergrunde ihrer Bilder wählten). Als ſelbſtverſtändliche Reaktion gegen den Lärm und das Haſten des ſtädtiſchen Alltags ſtellte ſich die heiße Sehnſucht nach dem Frieden und der Ruhe ein, die draußen herrſchten. Auch das unſcheinbarſte Motiv genügte ſchon, um dieſer Luſt zu frönen, und die beſcheidene Lieblichkeit der deutſchen Wälder, Berge, Seen und Flußtäler offenbarte den Malern die lange verkannten Schätze ihrer Schönheit. Und über alles hin leuchtete der helle Tag und die goldene Sonne. In Berlin hatte ſchon vor Leiſtikow Eugen Bracht (geb. 1842), der ſeine Anſchauung auf weiten Studienreiſen bereichert hatte, eine Landſchaftsmalerei angebahnt, die realiſtiſche Eindringlichkeit mit dekorativer Breite verband. Seine Art, den Eindruck eines Naturausſchnitts durch ein paar ſtark betonte Linien, die am liebſten das Bild quer durchſchneiden, durch die Kontraſte großer leuchtender Farbenflächen und die ſorgſame Gruppierung der Licht- und Schattenmaſſen ſelbſtherrlich zuſammenzufaſſen, fand viele Anhänger. In Berlin wie in Dresden, wohin Bracht ſpäter berufen wurde, hat ſich ihm eine zahlreiche Schülerſchar angeſchloſſen. Doch die meiſten jüngeren Berliner, wie Ulrich Hübner (geb. 1872), Max Uth (geb. 1863), auch Otto H. Engel (geb. 1866), der gern Dettmann an das niederdeutſche Küſtenland folgt (Abb. 381), ſtehen unter dem Einfluß der durch Liebermann vermittelten Freilichtlehren; eine ganze Reihe tüchtiger Talente ſchließt ſich ihnen an. Früh hat der Impreſſionismus auch, wenngleich mehr in der Stille, eine Stätte in Weimar gefunden, wo Schillers Enkel, Freiherr Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836—1902), zugleich ein geiſtreicher Radierer, ſich in ſeinen feinen Landſchaftsbildern beſonders an Claude Monet anſchloß, wo Chriſtian Rohlfs (geb. 1849) in breitgemalten Waldſzenerien ſich aus Eigenem eine kräftige, etwas gewaltſame Analyſe des Freilichts ſchuf, um nachher ſeine eminente Begabung in den Dienſt

377. Volksopfer 1813, von A. Kampf. Leipzig, Städt. Museum.
(Aufnahme der Photogr. Union, München)

des Neoimpressionismus zu stellen — ähnlich wie das Paul Baum (geb. 1859) mit seinen zarten, von hellen Lichtern überflimmerten Landschaften getan hat —, und wo Theodor Hagen (geb. 1842) seit Jahrzehnten einem großen Schülerkreise die Anschauungen eines soliden Realismus als ausgezeichneter Lehrer weitergibt. Ein Schüler Hagens war Karl Buchholz (1849 bis 1889), der nach fruchtlosen Kämpfen sich selbst den Tod gab und den Ruhm nicht mehr erlebte, den die leuchtende Luftmalerei seiner frischen Frühlingsbilder jüngst gefunden hat (Abb. 380). Hans Olde (geb. 1855), der von 1903 bis 1910 die Weimarer Kunstschule leitete, hatte sich vorher in niederdeutscher Einsamkeit in die Luft- und Lichtgeheimnisse der Natur versenkt. In Stuttgart wirkt Otto Reiniger (geb. 1863), der in ungeduldigen Impressionistenstrichen die farbige Mannigfaltigkeit der Natur nachzuschaffen strebt. In Düsseldorf, das sich am schwersten von der Überlieferung trennte, ragt Eugen Kampf (geb. 1861) als Maler der niederrheinischen Ebene und ihrer Dörfer hervor. Von seiner an holländische Meister erinnernden Art zu energischer Helligkeit führte in Düsseldorf Olof Jernberg (geb. 1855), der dann mit Dettmann und Otto Heichert (geb. 1868) nach Königsberg ging, wo sie auf einigermaßen einsamer Warte dem fernen Osten des Deutschtums die neue Kunst vertraut zu machen suchen.

In Wien klangen die Gedanken der Sezession in den merkwürdigen Gemälden Anton Romakos (1834—1889) vor, der, von einem unruhigen und zerfahrenen Leben hin und her geworfen, auch in seiner Kunst sprunghaft und undiszipliniert, aber überall als ein außerordentliches Talent erscheint. Er malte Porträts und Akte von einer Kraft der Anschauung und von einem Reichtum des Lichts und der farbig belebten Schatten, die in ihrer Zeit unverstanden bleiben mußten (Abb. 382); malte Landschaften und Märchenszenen von einer eigentümlichen, bald an Munkacsy, bald an Monticelli erinnernden Phantastik, ein Geschichtsbild

378. Im Grunewald, von W. Leiſtikow.

(„Tegetthoff auf der Kommandobrücke“) von fabelhafter Wahrheit in der Schilderung einer modernen Seeſchlachtſzene, allegoriſche Geſtalten à la Walter Crane, doch von einer ſeltſamen und geheimnisvollen Myſtik, eine Circe mit Odyſſeus, die an Daumier erinnert, und überall

379. Waldſee, Originalradierung von W. Leiſtikow.

Digitized by Google

380. Herbſttag, von Karl Buchholz. St. Petersburg, Kaiſerl. Akademie der Künſte.

offenbart ſich eine geniale Begabung, die in Auffaſſung und Vortrag eigenſte Wege ging. Für die Wiener Landſchaft ward nach dem temperamentvollen Albert Zimmermann (1801—1878), deſſen wilde Gebirgswaſſer und von Sturm zerzauſte Wälder oft an Preller

381. Bootsbrücke, von C. H. Engel.

Digitized by Google

und Achenbach erinnern, ſein Schüler Emil Jakob Schindler (1842—1892) der Erneuerer, der ſich von romantiſchen Anfängen her auf weiten Reiſen nach holländiſchen und Fontainebleauer Vorbildern zu einer intimen Stimmungsmalerei durcharbeitete (Friedhofslandſchaft „Pax“, Kaiſerl. Gemäldegalerie), aber auch von dem dunkeln braun-grau-grünen Ton dieſer Zwiſchenepoche noch einen Aufſtieg zu friſcher Helligkeit nahm. Der Wiener Prater, der ſchon Waldmüllers Freilicht entbunden hatte, ward auch für Schindler eine Fundſtätte reizvoller Themata; von dort aus zog er weiter aufs Land, um die ſchlichte Schönheit Niederöſterreichs zu ſtudieren. Sein techniſches Können und ſein tiefes Verſtändnis für das innerſte Weſen eines einfachen Naturausſchnitts, das er oft durch ein unmerkliches Betonen der Hauptlinien zu bedeutungsvollem Eindruck ſteigerte, entwickelte ſich in der Heimat immer freier; allzu früh ward er aus dieſer aufwärts führenden Laufbahn abberufen. Schindler hat eine ganze Schar von Schülern und Schülerinnen hinterlaſſen, unter denen Tina Blau (geb. 1845) mit ihren Praterbildern und Stilleben hervorgehoben werden mag. Auch Theodor von Hörmann (1840 bis 1895) gelangte durch ihn zu der klaren Friſche ſeiner prachtvoll gemalten letzten Winterbilder (Abb. 383). Der Einfluß der Franzoſen zeigte ſich dann auch in Wien überall. Schindler verdankte den Meiſtern von Barbizon entſcheidende Anregungen, Hörmann hatte ſelbſt im Walde von Fontainebleau gemalt, und Eugen Jettel (1845—1901), der Meiſter der koſtbaren kleinen, von fern noch an Pettenkofen erinnernden Bildchen, in denen ein Blick über eine Ebene, einen Küſtenſtrich, ein Stück Acker, mit zarteſter Delikateſſe auf grau-blaue oder mattbraun-blaue Harmonien geſtimmt iſt, war Jahrzehnte hindurch ganz in Paris ſeßhaft. Ein getreuer Schüler Schindlers wieder iſt Karl Moll (geb. 1861), ein beweglicher Künſtlergeiſt, dem das öſterreichiſche Kunſtleben der letzten Jahre viel dankt und deſſen organiſatoriſche Begabung an der Gründung der Wiener Sezeſſion hervorragenden Anteil hat, zugleich ein ausgezeichneter Maler, der in lichten Landſchaftsſzenerien und Interieurs von flimmernder Helligkeit einen reifen Farbengeſchmack bekundet (Abb. 384). In breiterem, mehr zu dekorativer Wirkung neigendem Vortrag und kräftig kontraſtierenden Farbenflächen malt Ferdinand Andri (geb. 1871) ſeine Gouachebilder vom niederöſterreichiſchen Lande, realiſtiſch ſtiliſierte Ausſchnitte von blumigen Wieſen und braunen Äckern, noch lieber belebte Gruppen von Bauern, die ſich auf dem Feldweg begegnen, zum Markt ziehen, ſich auf der Kirmeß amüſieren, und deren Volkstrachten unter heißer Sonne in knalliger Buntheit vergnüglich hervorleuchten. Ein Nebenſchößling der Wiener Sezeſſion iſt der „Hagenbund“, der ähnlich wie die „Luitpold-

382. Die Lieblingshenne, von Anton Romako.

gruppe“ in München, aber mit einem lebhafteren modernen Einſchlag, neuere und ältere Lehren zu verbinden ſucht.

Die jüngſte Münchner Sondergruppe, „Die Scholle“, ſtrebt vor allem zu einer Erneuerung der dekorativen Malerei in freiem, breit und flächig gehaltenem Vortrag. Namentlich ihr Führer Fritz Erler (geb. 1868, Abb. 385) hat dabei auf bisher unbegangene Wege gewieſen, ohne gleich ſchon das Ziel erreicht zu haben (Wandbilder im neuen Kurhauſe zu Wiesbaden). Wie Erler in ſeinen ſtiliſierten Kompoſitionen, pflegt Walter Georgi, kräftiger in der Farbe, in dekorativ erfaßten realiſtiſchen Szenen großen Formats die charakteriſtiſche

383. Znaim im Winter, von Th. v. Hörmann.

breite Manier dieſes Künſtlerkreiſes, während Leo Putz ſie zum Ausdruck ſeiner originellen, von barockem Humor geborenen Phantaſien benutzt.

Eine Stellung für ſich nimmt die Landſchaft der Karlsruher ein, die aus der Anſchauung der Fontainebleauer zu einer Stimmungskunſt von ausgeſprochen deutſchem Charakter überging. Zwei Lierſchüler, Guſtav Schönleber (geb. 1851) und Hermann Baiſch (1846—1894), ſind die Stifter dieſer Schule, von deren bedeutendſten jüngeren Vertretern Hans von Volkmann (geb. 1860) ſowie Friedrich Kallmorgen (geb. 1856, Abb. 386), der nach Berlin, und Richard Pötzelberger (geb. 1856), der, wie Schönleber, nach Stuttgart berufen wurde, genannt ſeien. Die weiten Flächen und das wellige Vorgebirgsland der oberrheiniſchen Hochebene ſind die Lieblingsplätze dieſer Künſtler. Eine Verwandtſchaft mit der Landſchaft Thomas iſt dabei oft unverkennbar;

Digitized by Google

und in jüngſter Zeit iſt an der leiſen Stiliſierung, mit der ſie die Natur behandeln, auch ein Einfluß der mit breiten Flächen arbeitenden modernen Farbenlithographie zu erkennen, die gerade in Karlsruhe ihre erſte und vornehmſte Pflegeſtätte gefunden hat.

Wir beſitzen in unſerem Sprachſchatz ein Wort, das man mit keiner Vokabel fremder Zunge

384. In der Kirche, von K. Moll.

überſetzen kann: „Stimmung“. Wenn alle Einzelheiten eines Naturbildes oder eines Gemäldes zueinander „ſtimmen“, wenn ihre Teile wie auf das Gebot einer ordnenden höheren Kraft harmoniſch ineinander greifen, daß alles einem größeren Zweck dient, fühlen wir das, was wir alſo bezeichnen, auf uns wirken. Die Landſchaft der Karlsruher zeigt deutlich das Streben zu ſolchen Zielen, das andere mit ihnen teilen. Vor allem die Künſtlergruppe, die ſich unter der Führung

Digitized by Google

Ludwig Dills (geb. 1848) aus der Unruhe Münchens in das nahe Dachau zurückzog und unter dem Einfluß der von ähnlichen Tendenzen erfüllten Landſchaftskunſt der Schotten ſtand. Dill war zuerſt als Maler der Lagunen von Venedig bekannt geworden, die er aus der hellblauroſigen Schönmalerei der italieniſchen Bazarkünſtler erlöſte, indem er die weite Herrlichkeit jener Inſelwelt und die Pracht des grünen Waſſers, das ſie umſpült, gewiſſenhafter ſtudierte und ernſter betrachtete (Abb. 387). Dann ſchwenkte Dill zum Schottentum ab und ſchwelgte in den weichen, verſchwommenen Nebeltönen der Maler von Glasgow, in denen er die Hügel, Bäume und Büſche des Dachauer Moorlandes als dunkle graugrüne oder braungrüne Silhouetten gegen den helleren Dunſt des Himmels ſtellt. Eine Mittelſtellung etwa zwiſchen den Karlsruhern und den Dachauern nehmen die Künſtler ein, die ſich in das niederdeutſche Dorf Worpswede nahe bei Bremen zurückzogen: Fritz Mackenſen (geb. 1866, Abb. 388), der dann 1908 an die Weimarer Kunſtſchule — jetzt „Hochſchule" — ging, Otto Modersohn (geb. 1865), Heinrich Vogeler (geb. 1872), Fritz Overbeck (1869—1909), Hans am Ende (geb. 1864), Karl Vinnen (geb. 1863). Die niederſächſiſche Ebene, der ſpröde Ernſt ihrer flachen Felder, ihre von üppigen Bäumen beſtandenen Sumpfreviere, das iſt ihre Domäne. Auch hier herrſcht ein Hinarbeiten auf große, geſchloſſene Bildwirkung, auf abgerundete Stimmung vor. Oft nicht ohne Gefahr für den maleriſchen Ausdruck. Doch ein geſundes Naturgefühl ſchützte die Worpsweder vor ſchlimmeren Entgleiſungen und ſetzte ſich häufig genug in Bildern von ſtärkſter, unmittelbarſter Wirkung durch. In letzter Zeit ſind die Mitglieder der Kolonie nach verſchiedenen Richtungen ausſtrahlend ihre eigenen Wege gegangen. Intereſſant hat ſich dabei beſonders Vogeler entwickelt, der Romantiker der Gruppe, der in zarten, lichten Bildern und feinen Radierungen halb ritterliche, halb biedermeieriſche deutſche Märchenſzenen voll keuſcher Poeſie hervorzauberte (Abb. 389), auch zu dekorativen Malereien überging, die ihn ſchließlich ganz ins Kunſtgewerbe führten.

385. Natur, von Fritz Erler.

Die Landſchaftsmalerei beweiſt deutlich, daß die moderne Kunſt nicht lediglich eine neue Schablone an Stelle der alten geſetzt hat; hundert verſchiedene Strömungen treffen ſich in ihrem Bett. Das zeigt ſich bald überall, namentlich auch in der Behandlung des Lichtproblems. Nach dem altmeiſterlichen Braun und nach der bunten Schönfarbigkeit der koloriſtiſchen Zeit hatte man gern einfachſte Beleuchtungen aufgeſucht und die ganze Natur in ein kreidiges Grau getaucht. Nun bricht ſich die Erkenntnis Bahn, daß die Natur ebenſowenig grau wie braun iſt; man ſucht mannigfaltigere Farben- und Beleuchtungsſpiele. Julius Exter (geb. 1863) übte

Digitized by Google

ſich in Besnardſchen Farbenphantaſien (Die Welle, Adam und Eva), ſchwenkte aber zur rechten Zeit zu einem kräftigen Vortrag ab, der ihn davor ſchützte, ins Weichlich-Süßliche hinabzugleiten. Ländliche Bauernſzenen halfen ihm dabei, aus den Extravaganzen eines ſymboliſtiſchen Farbenmyſtizismus den Weg ins Freie zu gewinnen. Nicht weit von Exter ſteht Albert von Keller (geb. 1845), deſſen Malerei ſich durch eine Weltmannsnobleſſe auszeichnet, die für Deutſchland ungewöhnlich iſt (Abb. 390). Delikate Farbenwirkungen zu ſuchen, immer auf neue koloriſtiſche

386. Nachbars Kinder, von Fr. Kallmorgen.

Senſationen zu fahnden, iſt ſeine Luſt. Er malt die Eleganz der vornehmen Welt, das Leben der Geſellſchaft, graziöſe Damen in ſchillernden Toiletten, Zigaretten rauchende Kavaliere. Auch in vergangene Zeiten ging Keller zurück und ſchilderte farbenprächtige Szenen aus dem orientaliſchen Urchriſtentum, da das Wunder lebendig war, aus dem Mittelalter, da man ſchöne Hexen verbrannte, aus der Üppigkeit des alten Rom, da nackte Frauen unter blauem Himmel im marmornen Baſſin ihr Bad nehmen. Ein eigentümliches zartes Licht, das die Geſtalten und Geſichter weich modelliert und die Köpfe mit einem blendenden Schein umſchmeichelt, iſt

Digitized by Google

387. Venedig, Skizze von Ludwig Till.

charakteriſtiſch für ihn. Zugleich kehrten die Maler von der hellen Mittagsſonne auch wieder zu der ſanften Beleuchtung des Abends zurück, wie P. W. Keller-Reutlingen (geb. 1854), der die geheimnisvollen Stunden der Dämmerung, oder Benno Becker (geb. 1860), der gar die Majeſtät der „bruna notte“ zur Lieblingszeit für ſeine Phantaſien aus ſüdlichen Gärten erwählte. Ebenſo verlangte das Auge nach dem langen Aufenthalt in der freien Luft wieder nach der Ruhe des Interieurs. Paul Höcker (1854—1910), wie alle die zuletzt Genannten der Münchner Schule angehörig, ging auf dieſem Wege voran. Hans Borchardt (geb. 1865),

388. Gottesdienſt im Freien, von Fr. Mackenſen.

wiederum ein Münchner, gehört mit ſeinen geſchmackvollen Zimmerbildchen in tief dunkeln Abendbeleuchtungen hier gleichfalls in die erſte Reihe.

Wie in Frankreich erneuerte ſich in Deutſchland neben der Landſchaft auch die eng mit ihr verbundene Tiermalerei. Die Troyon-Schule hatte längſt über die Grenze gewirkt; Albert Brendel (1827—1895) vor allem, der mehrere Jahre in Barbizon zugebracht hatte, ward wie ſein Lehrer Charles Jacque als „Schafmaler" berühmt. Von Schreyer, Schmitſon, Paul Meyerheim war ſchon die Rede. Wie ſie alle, verrät auch der Hamburger Thomas Herbſt (geb. 1848), der in ſeinen Bildchen die niederdeutſche Landſchaft mit Kühen und Pferden bevölkerte, die mittelbar und unmittelbar genoſſene franzöſiſche Schulung. Kraftvoller ſetzten nun die jüngeren Münchner ein. Neben Victor Weishaupt (1848—1905), der bald nach Karlsruhe gezogen wurde, war es in erſter Linie Heinrich Zügel (geb. 1850), der in völlig origineller Auffaſſung mit mächtiger, breiter Technik ſeine Kühe, Ochſen und Schafe im prallen Schein der Mittagsſonne oder im grünlich-violetten Schatten dunkler Bäume beobachtete und damit zu früher, unerreichten Wirkungen gelangte (Abb. 391). Eine ganze Schar von Schülern und Nebenmännern, von denen nur Hubert von Heyden (1860—1911) und Rudolf Schramm-Zittau genannt ſeien, ſchloß ſich Zügel an und wies mit ihm der Tiermalerei ganz neue Wege.

389. Verkündigung, von H. Vogeler.

Im Porträt blieb Lenbach bis zum Ende des Jahrhunderts herrſchend. Sein beſter Schüler Leo Samberger (geb. 1861) ſorgte dafür, daß auch nach ſeinem Tode ſeine Art nicht ausſtarb. Neben Lenbach hatte in München hauptſächlich F. A. von Kaulbach (geb. 1850) bedeutende Erfolge, die ſich nicht nur auf Deutſchland beſchränken. Er iſt ein eleganter Techniker und ein geſchmackvoller Farbenarrangeur — namentlich in früherer Zeit hat er kleine Koſtümbildchen von außerordentlicher Delikateſſe gemalt (Abb. 393) —, aber in die Tiefen der Seele ſteigt er als Porträtiſt nicht hinab. In Wien ward Heinrich von Angeli (geb. 1840) der bevorzugte Maler der vornehmen Geſellſchaft und des Hofes, ſpäter der Fürſtenmaler ganz Europas, über deſſen glatten und konventionellen Spätfrüchten man die ſoliden Arbeiten ſeiner Frühzeit nicht vergeſſen darf. Die Impreſſioniſten gaben dann auch der Bildnismalerei eine

neue Wendung, indem ſie die Köpfe ihrer geduldigen Modelle weniger als Selbſtzweck denn als einen willkommenen Anlaß betrachteten, das Spiel des Lichts auch an dieſem Problem zu ſtudieren. Wir ſahen ſchon, daß Liebermann, Slevogt, Kalckreuth, Habermann dabei zu bedeutenden Leiſtungen aufſtiegen. Manche freilich bewieſen auch, daß das extreme Artiſtentum des Impreſſionismus der Kunſt der Menſchendarſtellung unter Umſtänden gefährlich werden kann. In Berlin machte ſich daneben lange Zeit eine ehrlich-realiſtiſche, etwas trockene Bildniskunſt geltend, deren angenehmſter Vertreter Max Koner (1854—1900) war. Geſtützt auf eine tüchtige franzöſiſche Schulung aber ſchafft Dora Hitz (geb. 1856) mit modernen Mitteln, früher oft mit Carrièreſchem Helldunkel, ſpäter mit ſchön abgeſtimmten lebhafteren Farben, ihre entzückenden Frauen- und Kinderporträts (Abb. 392). Eine der feinſten Erſcheinungen der Berliner Porträtmalerei iſt Reinhold Lepſius (geb. 1857). Er hat mit der matten Nobleſſe ſeiner Töne, mit dem feinen Nebel, der ſich über ſeine Köpfe und Geſtalten niederſenkt, Bildniſſe geſchaffen, die in der phraſenloſen Eindringlichkeit der Charakteriſtik und in der Vornehmheit des Farbengeſchmacks von fern an Whiſtler heranreichen.

390. Tänzerinnen, von Albert v. Keller.

Der Naturalismus war ein großes Reinigungsbad für die Kunſt geweſen, der energiſche Hinweis auf die Wirklichkeit hatte Anſchauung und Technik einer radikalen Reviſion unterzogen. Nun war es möglich, auf dem umgepflügten Boden auch die Keime der großen dekorativen Malerei und der Phantaſiekunſt anzupflanzen, die ſchon Jahrzehnte vorher von Böcklin und Marées ausgeſtreut worden waren. Was dieſe Meiſter gefordert hatten, fand jetzt endlich auch bei der jüngeren Generation ein Echo. In Max Klinger (geb. 1857 in Leipzig) vor allem erſtand Böcklin ein Schüler, der ſeine Lehren weiter gab: er hat ſelbſt in einem Widmungsblatt an den Meiſter ſein Verhältnis zu ihm in der Gruppe ſymboliſiert, da Aphrodite ihren Sohn Eros in der Kunſt des Bogenſchießens unterweiſt. Doch über dieſe Schule wuchs Klinger hinaus zu einer Perſönlichkeit von eigenſter Kraft. Wenn Böcklin ſich lachend über das Getriebe der Gegenwart in eine zeitloſe Welt der Schönheit und Dichtung erhebt, ſo gehört er zu denen, die ſich im tiefſten Herzen als Söhne ihrer Zeit fühlen und alle Kämpfe und Leiden-

ſchaften der Gegenwart am eigenen Leibe ſchmerzlich ſpüren. Mit Radierungen von heiterer und origineller Phantaſie begann er (Rettungen ovidiſcher Opfer, Paraphraſe auf den Fund eines Handſchuhs), in graphiſchen Folgen von fortreißender, oft grotesker Wildheit hat er dann mit einem Reichtum der Erfindung, in dem ihm keiner gleichkommt, den Zweifeln und Schauern der Unſeligkeit und Zerriſſenheit, den Qualen und der Sehnſucht der modernen Seele Geſtalt zu geben verſucht. Aus rückſichtsloſen Schilderungen des Lebens (die Zyklen „Dramen“, „Ein

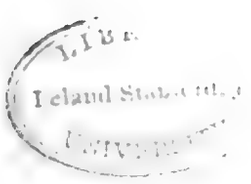
391. Ochſen im Waſſer, von H. Zügel.

Leben“, „Eine Liebe“) und des Ringens mit der Leidenſchaft (Eva und die Zukunft“, Abb. 395) fand Klinger den Weg zu einer Weltauffaſſung, die ſich machtvoll über das Erdentreiben emporſchwingt und den kosmiſchen Problemen des Werdens und Vergehens gefaßt ins Auge blickt („Vom Tode“ I und II). Aus einer vertieften Betrachtung religiöſer Probleme (Zeichnungsfolge „Zum Thema Chriſtus“) und der unbegreiflichen Rätſel unſerer Schickſalskämpfe ſucht er immer aufs neue den Pfad zur Klarheit und Läuterung, zur Ausſöhnung des Individuums mit dem All, die nur der Kunſt gelingen kann (Brahms-Phantaſien; „An die Schönheit“, ſ. Abb. am Schluß

Sommerglück.

Von Max Klinger

Digitized by Google



Digitized by Google

des Buches), zur „tragiſchen Weisheit“ Nietzſches, zur Heiterkeit und feierlichen Großartigkeit der Antike, die er bald in ihrem eignen Lande aufſuchte, bald mit ſouveräner Gewalt in das wirre Leben der Gegenwart entbot. In Klinger ſammeln ſich alle Ströme der modernen deutſchen Kunſt. Neben ſeinem Widmungsblatt an Böcklin ſteht ein anderes an Menzel. In Karlsruhe ließ er ſich von Guſſow in den Realismus einführen, in Berlin (1875—79) ſtudierte er das neue Leben der aufblühenden Großſtadt, in Paris tritt er den Problemen der Freilichtmalerei nahe, mit denen er ſich in heißem Bemühen auseinanderſetzt, in Rom kommt er in den Kreis, der durch Böcklin und Marées ſein Gepräge erhalten hat. Und wie ein Meiſter der Renaiſſance hat Klinger als Zeichner und Radierer, als Maler und als Bildhauer und als Schriftſteller ſeiner Sehnſucht Ziel zugeſtrebt, ohne ſich in dem oft unruhigen Wechſel der künſtleriſchen Ausdrucksformen überall die letzte techniſche Reife zu erwerben, doch ununterbrochen Werke ſchaffend, die durch das Ringen einer mächtigen Perſönlichkeit, eines unbändigen Künſtlergeiſtes im Tiefſten ergreifen. Auch Klinger hat den deutſchen Fluch der handwerklichen Unſicherheit und Schwerfälligkeit geſpürt. Namentlich der Farbe hat er Schlachten geliefert, und doch gewaltige Bildkompoſitionen geſchaffen von feierlicher herber Größe und ſtolzer Monumentalität (Pietà, Abb. 394; Kreuzigung). Von frühen reſoluten Freilicht- und Wirklichkeitsſtudien (Spaziergänger: Sommerglück, Tafel XXIV) bis zu den koloriſtiſchen Experimenten Besnards hat er alle Stadien der modernen Farbenkunſt durchlaufen (L'heure bleue), bis ihn das Bewußtſein ſeiner überwiegenden Begabung für die lineare und plaſtiſche Form von der Radierung zur Bildhauerei trieb. Eine Verbindung von Malerei und Plaſtik ſtellt den Übergang her (Urteil des Paris, Chriſtus im Olymp). Dann beginnt ein emſiges Verſenken in das Skulpturale. In einer Reihe glänzender Aktfiguren (Badende, Amphitrite) übt er ſich im Studium des Nackten. Doch auch hier reißt ihn die Überfülle des Gedanklichen in ſeinem Weſen von der Naturnachbildung zur Verkörperung von

392. Bildnis eines kleinen Mädchens, von Dora Hitz. Berlin, Nat.-Gal.
(Phot. Fr. Kullrich, Berlin)

393. Junge Frau mit ihrem Sohn, von F. A. von Kaulbach.
(Gazette des Beaux-Arts)

394. Pietà, von Max Klinger. Dresden, Kgl. Gem. Gal. Nach der Radierung von Alb. Krüger.

Ideen und zur Betonung des Seeliſchen im Körperlichen. Die Halbfiguren der Salome und der Kaſſandra halten noch einmal Abrechnung mit der Sinnlichkeit, die den Menſchen zu ihrem Sklaven macht, und mit der unerbittlichen Grauſamkeit des Schickſals. Monumentale Porträtbüſten (Liſzt, Abb. 396; Nietzſche; Wagner) ſpiegeln den Kampf mit dieſen Mächten in den Köpfen großer Perſönlichkeiten. Die Farben müſſen helfen, das Weiß des Marmors ausdrucksvoller zu ſteigern: durch buntes, ſeltenes und koſtbares Geſtein, durch Schleifen und Ätzen des Marmors, durch Einfügung von Elfenbein und Bernſtein wird das Bildwerk im Sinne der Antike intenſiver dekorativer Effekte fähig gemacht. Und in dem gewaltigen Werk des ſitzenden Beethoven (Abb. 397), dem die Leipziger in ihrem Muſeum einen eigenen Raum gebaut haben wie die Amſterdamer der Rembrandtſchen Nachtwache, tönt alles zuſammen, was Klinger erſehnt: berauſchende Wirkung für das Auge und machtvolle Erregung des Geiſtes. Die Reliefs des Bronzeſeſſels künden wiederum von dem Kampf zwiſchen Chriſtentum und Antike, zwiſchen Innerlichkeit und Schönheitsluſt, der ſchon in der Begegnung von Chriſtus und den Göttern des Olymp vorklang, und die großartige Geſtalt des ſitzenden Beethoven ſelbſt verkündet die Sehnſucht nach einem Ausgleich dieſer ſtreitenden Elemente, nach dem „dritten Reich“, von dem Ibſens Julian Apoſtata prophetiſch ſprach, durch den großen Künſtler, den großen ſchöpferiſchen Menſchen.

Die verheißene Schönheitswelt, die Marées nur von fern ſah, wie Moſes das Gelobte Land, um die Klinger ringt wie Jakob mit dem Engel, hat Ludwig von Hofmann (geb. 1861, jetzt in Weimar) mit leichtem Zauberſtabe erſchloſſen. Der jüngere Künſtler konnte freilich den Fortſchritt des maleriſchen Handwerks nützen, ihm gehorchen Pinſel und Palette, Ölfarben und Paſtellſtifte ohne Widerſtreben. So malt er denn mit leichter Hand die Natur in den trunkenen

395. Eva und die Schlange, Radierung von Max Klinger.

396. Liſzt, von Max Klinger.

Farben, in denen ſein Poetenauge ſie erſchaut. Wälder, Täler und blühende Gefilde tauchen auf von üppiger, blendender Pracht (Abb. 398). Zarte, ſchlanke Jünglings- und Mädchengeſtalten wandeln darin umher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradieſiſcher Nacktheit, oder kleiden ſich in bunte, flatternde Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet. Oder der Künſtler zaubert einen Rauſch von Farben und Arabesken auf die Leinwand, die ſich ſeltſam verſchlingen und löſen und aus deren phantaſtiſchem Gewirr ein Frauenkopf, ein ſchimmernder weißer Körper, eine Blume, ein Vogel mit märchenhaftem Gefieder auftaucht. Hofmanns Kunſt iſt im ſchönſten Sinne dekorativ, eine ſchmückende Malerei, die jeden Raum in einen heiteren Feſtſaal wandelt (Wandbilder für das Standesamt an der Fiſcherbrücke, Berlin; für die bisher unausgeführte Muſeumshalle und das neue Hoftheater in Weimar).

Die dekorativen Neigungen waren es, die Franz Stuck (geb. 1863) von ſeinen leuchtenden Anfängen zu einer Vernachläſſigung ſeines außerordentlichen Talents führten. Auch Stuck ſtammt von Böcklin her, von dem er die ausdrucksvolle intenſive Farbe und die phantaſtiſchen Fabelweſen übernommen hat, die ſo zügellos ausgelaſſen in prähiſtoriſcher Einſamkeit ihr Weſen treiben und den Inſtinkten ihrer Sinne folgen. Mit Klinger begegnet er ſich in dem harten Umriß, der antikiſierenden Linie, die in ſcharfen Winkeln ſeine Figuren wirkungsvoll umſchreibt. Doch das alles erſcheint bei Stuck noch geſteigert. Seine große Kunſt der Zeichnung und ſeine koloriſtiſche Fertigkeit führten ihn zu einer eigentümlichen Art ſtrenger Stiliſierung, hinter deren Ruhe ſich glutvolle Leidenſchaft verbirgt. Von der flimmernden Helligkeit ſeines Paradieſeswächters, mit dem er nach zeichneriſchen Anfängen (Abb. 401) zuerſt Aufſehen erregte, und dem raffinierten Farbenexperiment des Luzifer ging er in ſeinen ſpäteren Gemälden auch zu

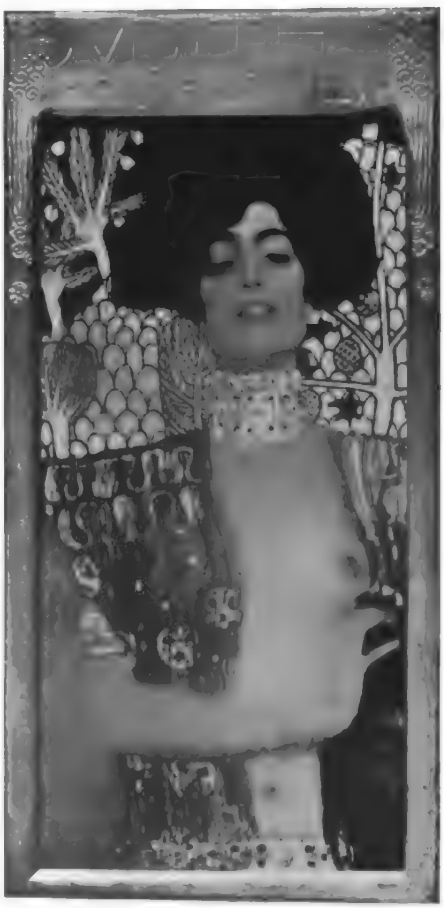
einer Stiliſierung der Farbe über. In den ſymboliſchen Geſtalten der Sünde (Abb. 399), des Krieges, in der herben Kreuzigung, in den ganz antikiſierend gehaltenen Reliefbildern des Siegers, der Pallas Athene ſteht ſein Können auf der Höhe. Weniger ſicher und äußerlicher im Effekt ſind ſchon ſeine größeren Gemälde, wie die Vertreibung aus dem Paradieſe oder das

397. Beethoven, von Max Klinger. Leipzig, Städt. Muſeum.

Prudhon nachempfundene „Böſe Gewiſſen“. Die letzten Jahre haben dann Porträts und namentlich Frauenköpfe von bedenklicher Glätte und Süßlichkeit gebracht. Auch Stuck hat ſich von ſeiner zu klaren Formvorſtellungen drängenden Stiliſierung der Plaſtik zugewandt und ausgezeichnete kleine Bronzen in pompejaniſchem Geſchmack geſchaffen. Die Neigung zu einer barocken Antike, die hier mitſpricht, ſteckte dem oberbayeriſchen Bauernſohn mit dem dunklen

398. Adam und Eva, von L. von Hofmann. Leipzig, Städt. Muſeum.

399. Die Sünde, von Franz Stuck.



400. Judith, von Guſtav Klimt. (Ars Nova.)

401. Thor, Zeichnung von Franz Stuck.

Römerkopf tief im Blute. Sie hat sich auch im Bau seines Hauses in München gezeigt, dessen aparter Geschmack die neuere Münchner Dekoration vielfach beeinflußt hat.

Eine ferne Verwandtschaft verbindet Stuck mit dem Wiener Gustav Klimt (geb. 1862), dem stärksten Talent der österreichischen Sezession. Klimt hat sich aus der seltsamen Mischung seines Wesens, das Sensibilität und Urkraft, Raffinement und Gesundheit in einer Weise vereint, wie es nur unserer Zeit beschieden sein konnte, und aus dem Zusammenfluß aller möglichen Kulturstimmungen, japanischer Pikanterie, impressionistischer Auflösung des Lichts, orientalischer Farbengier, kunstgewerblicher Stilisierungen eine ganz eigne Welt erbaut (Abb. 400). Er hat Landschaften von kostbarer Einfachheit der Stimmung geschaffen, dann Frauenporträts von einem Reiz der flächigen Farben und sparsamen Linien, daß sie fast wie Übersetzungen ostasiatischer Holzschnitte in moderne Ölmalerei erscheinen, eine Altwiener Erinnerung von duftigster Farbenpoesie: „Schubert am Klavier", dekorative Bilder von schimmernden koloristischen Reizen („Goldfische"), schließlich die an der Donau mit lautem Skandal empfangenen Deckenbilder der vier Fakultäten für die Aula der Wiener Universität, die auf jede festgefügte Allegorie im älteren Sinne verzichten und in den Rhythmen zerfließender Linien, seltsamer Gebärden, phantastischer schwebender, sinkender, steigender Gestalten, die wie aus Fiebervisionen geboren sind, unbestimmte Gedanken- und Empfindungsassoziationen zu erwecken suchen. Man kann es den Wiener Professoren nicht verdenken, wenn sie diesen kühnen Gebilden einer unbekümmerten Malerphantasie ratlos gegenüberstanden; aber der Versuch, der Wandmalerei aus einem neuen Empfinden heraus ungeahnte Wirkungen abzugewinnen, ist von höchstem Interesse.

Ähnliche Absichten einer Reform der großen dekorativen Malerei verfolgt, doch von einer ganz andern Seite her, der Schweizer Ferdinand Hodler (geb. 1853), der sich aus hellen Freskotönen und energischen farbigen Umrißlinien einen Monumentalstil von strenger Flächigkeit geschaffen hat (Abb. 402). Der Charakter des Wandbildes ist bei Hodler sozusagen wörtlich genommen, jede realistische Wirkung von vornherein ausgeschlossen, alles auf die Ruhe und Rundheit eines bildlichen Schmucks gestellt, der einen Raum abschließen, nicht ins Unendliche ausdehnen soll. So erlöste Hodler seine geschichtlichen Szenen, wie den Rückzug von Marignano oder den Ausmarsch der Freiheitskämpfer zu Jena, oder seine Gestalten aus schweizerischen Sagen, wie der Tell- und Winkelried-Erzählung, von der Theaterpose und gelangte durch eine freie Anlehnung an den herberen Dekorationsstil primitiver Zeiten zu einer ganz neuen Wucht und

Größe. Daneben ſtehen ſeine ſymboliſtiſchen Kompoſitionen, in denen präraffaelitiſche Anregungen mit moderner Helligkeit und urtümlichen Bewegungsmotiven einen Bund bilden. Mitunter ſtört dabei ein etwas preziöſes Element, das den erſtrebten Stil allzu nachdrücklich betont; doch iſt Hodler auch hier ſchon oft genug zu höchſt perſönlichen Löſungen von bedeutendem Eindruck vorgedrungen, vielleicht nirgends überzeugender als in dem wundervollen Gemälde „Die Nacht“, das am Anfang dieſer Gruppe ſeiner Werke ſteht. Eine Erneuerung der Monumentalmalerei iſt auch das Programm Saſcha Schneiders (geb. 1870), der für ſeine Wand- und Deckenbilder gern Kompoſitionen von beziehungsreichem Inhalt, früher in einer nur äußerlich modernisierten akademiſchen Art, in jüngſter Zeit in feinerem und wirkungsvollerem Vortrag verwertet.

402. Bildnis, von F. Hodler.

Selbſt den alten Meiſtern näherte man ſich gelegentlich wieder, aber nicht mehr in demütiger Abhängigkeit, ſondern in freier Neigung. Der erfindungsreichen, kraus-phantaſtiſchen Zeichenkunſt der Altdeutſchen folgen der Böhme Hans Schwaiger (geb. 1854) und der Berliner Joſef Sattler (geb. 1869). Mittelalterliche gotiſch-romaniſche Motive klingen bei Melchior Lechter (geb. 1865) nach, wiederum vom Präraffaelismus der Engländer angeregt (Die Weihe am myſtiſchen Quell, Kölner Kunſtgewerbemuſeum). Überall trat der Farbe die Linie, dem Realismus eine neue Romantik entgegen, die ihre Anſchauungen nicht nur dem äußeren, ſondern auch dem inneren Blick verdankt, in Erinnerungen und Beziehungen des Nahen und Fernen ſchwelgt. Doch die ſtrenge Schulung, die der maleriſche Ausdruck durchgemacht hat, ſchuf für dieſe Träume und Phantaſien ganz neue Bedingungen und ſchützt ſie davor, daß ſie ſich in allzu luftige Höhen verſteigen. Und ſchließlich ſuchte ſich auch die Farbe wieder neue Wege, indem ein jüngeres Geſchlecht nach franzöſiſchem Vorgang den Impreſſionismus weiterführte. In den Vereinigungen der Leipziger „Brücke“, der Münchner „Neuen Künſtlervereinigung“, der Berliner „Neuen Sezeſſion“ ſpiegeln ſich die Beſtrebungen des Pariſer Herbſtſalons. Abermals ſtehen wir vor neuen Problemen.

Digitized by Google

403. Herakles mit dem Tode ringend, von Lord Fr. Leighton.

3. Die Malerei der übrigen Völker.

Wenn auf den folgenden Seiten die Entwicklung der Malerei während des letzten Menſchenalters in den übrigen Ländern, außerhalb Deutſchlands und Frankreichs, in einem Überblick dargeſtellt werden ſoll, ſo gebietet die Rückſicht auf die Ökonomie dieſes Handbuchs eine Beſchränkung auf das Wichtigſte. Die Ungerechtigkeit, die dadurch begangen wird — denn manche der anderen Nationen hat in der Kunſtgeſchichte dieſes Zeitabſchnitts gewiß keine geringere Rolle als Deutſchland geſpielt —, wird der deutſche Leſer gern mit in den Kauf nehmen. Aber wenn wir auch die Schickſale der Kunſt in unſerem Vaterlande mit beſonders eingehender Ausführlichkeit behandelt haben, ſo werden wir uns doch keinen Augenblick darüber täuſchen, das Deutſchland bei ſtrengſter Abwägung dieſe herrſchende Rolle in einer Darſtellung der modernen Kunſt kaum beanſpruchen könnte. Es wäre ein ſchlimmer Fehler, wenn wir verkennen wollten, daß es um die äſthetiſchen Dinge bei uns immer noch erheblich ſchlechter beſtellt iſt als bei der Mehrzahl der anderen Nationen. Wir werden unſer Volk darum nicht ſchelten: denn das trübe hiſtoriſche Geſchick, das den Deutſchen beſchieden war und erſt am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine glückliche Wendung nahm, hat die Blüte einer allgemeinen künſtleriſchen Volkskultur bisher verhindern müſſen. Solch ein Beſitztum läßt ſich nicht im Handumdrehen gewinnen, ſondern nur in langſamer, ſchwerer Arbeit erobern. Ohne chauviniſtiſchen Hochmut auf der einen und ohne allzu leichtherzige Fremdbrüderlichkeit auf der andern Seite, die zu einem Aufgeben unſerer individuellen Volksart treiben könnte, wollen wir uns deſſen ſtets bewußt bleiben, um vom Ausland zu lernen, was nur von ihm zu lernen iſt, und dieſe Erfahrungen mit unabläſſiger Selbſtzucht zu verbinden.

Die engliſche Malerei allerdings hatte mit den großen Taten in der erſten Hälfte und um die Mitte des Jahrhunderts ihre höchſte Kraft erſchöpft. Sie hat ihre Stellung als Bahnbrecherin der modernen Kunſt, die ſie an Frankreich abgab, nicht mehr zurückerobert. Auch die Ausläufer der präraffaelitiſchen Bewegung ſtehen hinter den Begründern der Bruderſchaft weit zurück, wenngleich ihnen noch am eheſten eine internationale Wirkung beſchieden war. Das Werk des Roſſetti ſetzte Edward Burne-Jones (1833—1898) fort. Er hat es mit ſeinen überſchlanken, überzarten Frauengeſtalten (Abb. 404), mit der eigentümlichen Phantaſtik ſeiner

404. Flamma vestalis, von Ed. Burne Jones.
(Nach den „Examples of Great Artists")

405. König Kophetua, von Ed. Burne Jones.
(Nach „The hundred best pictures")

idealen Traumwelt, mit dem gotiſch ſtrengen Stil ſeiner dekorativen Linien zu großer Volkstümlichkeit gebracht. Aber den Bildern ſeines Meiſters und Vorbildes gegenüber erſcheinen die Arbeiten Burne Jones' doch nur wie eine ſchwächere Nachahmung. Die ſinnliche Glut im Ausdruck der Geſichter und in den Farben, die bei Roſſetti zu finden war, erſcheint hier gedämpft, die verhaltene Leidenſchaft, die dort glühte, iſt verflogen. Burne-Jones' Liebesbilder haben wohl noch den Typus der Roſſettiſchen Köpfe und Figuren, aber die geheimnisvolle Erotik des italieniſchen Engländers iſt einem kühlen dekorativen Arrangement gewichen. So iſt es bei

allen ſeinen berühmten Bildern, bei der poetiſchen Ruinenſzenerie mit dem zärtlich umſchlungenen Paar, bei der Legende vom König Kophetua und der Bettlerin (Abb. 405), bei den ſorgſam gruppierten ſchönen Mädchengeſtalten der „Goldnen Treppe“ und des „Venusſpiegels“, bei der Verzauberung Merlins oder den Sibyllen der Schöpfungstage und der Jahreszeiten. Die unbegrenzte Verehrung, die Burne-Jones lange Zeit entgegengebracht wurde, hat heute ſchon einer mehr kritiſchen Beurteilung Platz gemacht. Doch bleibt er ein Meiſter in der Delikateſſe ſeiner Linien, in der klugen Anordnung und Verteilung der Figuren über die Bildfläche,

406. Tanz der Nymphen und Schnitter,
Zeichnung von W. Crane zu Shakeſpeares „Sturm“.

in dem harmoniſchen Rhythmus, den er dem Umriß und den Bewegungen ſeiner Perſonen und den Konturen ihrer landſchaftlichen oder architektoniſchen Umgebung zu verleihen weiß. Das dekorative Prinzip, auf das ſich ſeine Kompoſitionen aufbauen, iſt eine ſtarke Betonung der Vertikalen, die mit der erneuten Liebe des engliſchen Kunſtgewerbes zu den heimatlich gotiſchen Traditionen aufs engſte zuſammenhängt. Wir finden denn auch Burne-Jones unter den eifrigſten Reformatoren des Kunſthandwerks und den begeiſterten Helfern William Morris', für deſſen prachtvoll gedruckte Bücher er Illuſtrationen in einem modernisierten Holzſchnittſtil lieferte, und auf

deſſen Anregung hin er Kartons zu Teppichen und Kirchenfenſtern ſchuf, die zum Schönſten gehören, was die moderne dekorative Kunſt hervorgebracht hat. Burne-Jones hat dabei in erſter Reihe mitgeholfen, den ſchlanken Typus der präraffaelitiſchen Frauengeſtalt populär zu machen. Die ätheriſche Botticelli-Magerkeit ging von dieſen Bildern und Zeichnungen als Ideal in das Leben über und hat die Körperpflege wie die Mode des Koſtüms auf Jahrzehnte hin beeinflußt.

Wie Burne-Jones zu Roſſetti, ſo ſteht Walter Crane (geb. 1845) zu Burne-Jones. Noch einmal erſcheinen hier, nunmehr aus dritter Hand, die ſchlanken Geſtalten mit den hoch gegürteten, lang herabwallenden Gewändern und der halb naiven, halb raffinierten Sinnlichkeit des ſchwärmeriſchen Geſichtsausdrucks, in dem ſich romantiſche und moderne Züge ſo ſeltſam vermiſchen. Auch Walter Crane hat ſich vielfach mit dekorativen Arbeiten, namentlich mit dem Buchſchmuck beſchäftigt (Abb. 406), und er iſt hier glücklicher geweſen als in den großen mythologiſchen und allegoriſchen Gemälden, in denen er ſeit ſeinem Frühwerk, der „Geburt der Venus“, einem ſchönen Bilde von matten, zarten Gobelinfarben, immer glatter und ſüßlicher geworden iſt. Intereſſant ſind die ſkizzenhaften Impreſſionen nach der Natur, in denen Crane ſich in jüngſter Zeit häufig verſucht hat. Mit mehr Geſchmack hat ſich ſpäter Albert Moore (1841—1893) in den Bahnen dieſes Neo-Präraffaelismus bewegt, der ſich überhaupt eine zahlreiche Anhängerſchaft erwarb. Doch alle treten zurück gegen die ehrwürdige Erſcheinung von George Frederick Watts (1817—1904), der das mythologiſche und allegoriſche Spiel der „P. R. B.“ in einer ganz perſönlichen Kunſt noch einmal zu ſtarkem Ausdruck ſteigerte.

407. Selbſtbildnis von G. F. Watts.
(Aus Weſtermanns Monatsheften.)

Wie Millais war Watts zunächſt ein Porträtmaler von außerordentlichen Qualitäten, deſſen impoſante Bildnisreihe den Hauptanziehungspunkt der National Portrait Gallery in London bildet (Abb. 407). Er hat in dieſen Arbeiten einen ganzen Katalog der berühmten Engländer ſeiner Zeit gegeben. Robert Browning und Carlyle, Gladſtone und Salisbury, Roſſetti und Morris, Tennyſon und Max Müller, Cardinal Manning und Sir Grant — ſie alle hat Watts mit großem Können und tief dringender Charakteriſtik im Bilde feſtgehalten. Doch von ſolchen Wirklichkeitsdingen zog es ihn hinauf zu einer Kunſt der großen Ideen, in der er den Zeitgenoſſen ein neues, unkirchliches Evangelium der Reinheit und der Liebe predigen wollte. Schon bei Lebzeiten hat der greiſe Meiſter die Bilder, die aus ſolchen Gedanken entſtanden, dem Staat zum Geſchenk gemacht und aus ſeinem Atelier in

Digitized by Google

408. Der glückliche Krieger, von G. F. Watts, London.
(Phot. Mark, London)

Little Holland Houſe, von wo er, an, Alter, Antlitz und Geſtalt ein moderner Tizian, über das unruhige Kunſtleben ſeiner Zeit blickte, ein öffentliches Muſeum gemacht. Nun ſind die Gemälde nach ſeinem Tode in die Tate Gallery überſiedelt, wo ſie Kunde geben vom Denken und Schaffen einer der liebenswerteſten und verehrungswürdigſten Perſönlichkeiten der neueren Kunſtgeſchichte. „Liebe und Leben“ iſt das Bild, in dem er ſelbſt das Programm ſeiner dogmenloſen Predigten am reinſten verkörpert ſah: die Menſchenliebe, die in Geſtalt eines Engels mit dunklen Schwingen ein holdes junges Weib, das Leben, zu unbegriffenen Höhen emporführt. Andere Gemälde ſchildern die Vergänglichkeit des irdiſchen Ruhmes, die vernichtende Grauſamkeit des Königs Mammon, die alles beſiegende Macht der gläubigen Hoffnung (Tafel XXV), und beſonders das Walten des Todes (Abb. 408), der bei Watts ein milder Freund des Menſchen iſt und alle Mühſeligen und Beladenen von der Erdenqual erlöſt. Doch alle Hoheit der Ideen, alle Größe dieſer kosmiſchen Allegorien würde eindruckslos bleiben, wenn nicht die maleriſche Reife Watts' ſie auch zu Kunſtwerken ſtempelte. Im Gegenſatz zu den Präraffaeliten hat er einen breiten Vortrag, der an die Freskotechnik denken läßt, im Gegenſatz zu ihrer peinlichen Detailnachbildung iſt bei ihm alles auf die entſcheidenden großen Züge und auf die Kontraſte mächtiger Farbflächen geſtellt. Das verzärtelte Äſthetentum der blaſſen Quattrocentogeſtalten weicht bei ihm einem geſunderen, volleren Typus der Figuren, die gotiſche Strenge des Faltenwurfes den freieren und leichteren Linien einer idealen Gewandung, die ihre Herkunft von den gewaltigen Torſi der Parthenonſkulpturen im Britiſchen Muſeum nicht verleugnet. Auch bibliſche Szenen hat Watts in der gleichen Art gemalt, und von Roſſetti ließ er ſich zu der danteskten Viſion ſeines wundervollen Bildes von Paolo und Franceſca leiten, neben der Ary Scheffers Darſtellung froſtig und phantaſielos erſcheint. Aus allen dieſen Werken leuchtet die edle, reine Seele eines Mannes, der die Menſchen wie ſeine Brüder liebte, der über ihre Irrtümer und ihr Ungemach wahren Schmerz empfand, dem es ernſt war um ſeine Miſſion, die Söhne dieſer Erde einem höheren Leben der Schön-

heit und Güte entgegenzuführen. Und ſo leicht wir zur Skepſis geneigt ſind, wenn ein bildender Künſtler als ethiſcher Prediger aufzutreten verſucht, die Bedenken ſchweigen vor der reifen Kunſt und dem tiefen Verſtändnis für alle techniſchen Bedingungen der Malerei, durch die hier eine poetiſche Philoſophie Form und Ausdruck gewonnen hat.

Neben dem Präraffaelitentum hielt ſich in England noch geraume Zeit ein Spätklaſſizismus, der etwa in der Art der beliebten antiquariſch-archäologiſchen Romane ſich eine moderne Pſeudogriechenwelt aufbaute, um ſie mit nackten Figuren oder mit Geſtalten in antiken Gewändern novelliſtiſch zu beleben. Lord Frederick Leighton (1830—1896), der als Direktor der Londoner Akademie lange Jahre eine tonangebende Stellung einnahm, der erſte Maler, dem in England die Pairswürde erteilt wurde, iſt der bekannteſte Vertreter dieſer akademiſchen Richtung geworden, die gewiß oft in ein recht kühles und glattes Kolorit verfiel, aber doch auch tieferer Empfindung und lebhafteren Ausdrucks fähig war. Leightons Bilder von Orpheus und Eurydike, von Herkules, der mit dem Tode kämpft (Abb. 403), von Romeo und Julia, oder die ſchöne Allegorie der „Goldenen Stunden“ beweiſen das. Am volkstümlichſten iſt von ſeinen Werken wohl das „Bad der Pſyche“ geworden (Abb. 411), nicht ſein ſchönſtes Gemälde. Kraftvoller denn als Maler iſt Leighton in den wenigen Skulpturen aufgetreten, die wir von ihm beſitzen: die Lehren des Klaſſizismus erſcheinen hier mit temperamentvoller Naturwahrheit verbunden (Athlet und Python, Faulenzer [Abb. 409]; Tate Gallery). Mehr Ruhm noch erntete unter dieſen Nachklaſſiziſten Lawrence Alma-Tadema, der in Holland (1836) geboren war, aber früh nach London überſiedelte und dort ganz zum Engländer geworden iſt. Seine Spezialität ſind antike Sittenbilder in genrehafter Auffaſſung, in denen er das Leben der Griechen oder der vornehmen Römer von Pompeji mit virtuoſer Kunſt ſchilderte (Abb. 410). Es reizte die wohlhabenden Käufer, hier zwiſchen täuſchend nachgeahmten Bronzefiguren und Marmorſäulen die reichen Nichtstuer der antiken Dekadencezeit zu beobachten, wie ſie ſich im Hauſe und auf der Straße bewegten, ihre Einkäufe beim Handwerker machten, ihre luxuriöſen Bäder nahmen, ſich aus ihren Dichtern vorlaſen und als echte Engländer und Engländerinnen in antiken Gewändern miteinander flirteten.

409. Der Faulenzer, von Lord Fr. Leighton. London, Tate Gallery.

Die große Tat der älteren engliſchen Malerei war die Eroberung des modernen Lebens geweſen. Doch die jüngere Generation hat auf dieſem Wege wenig Hervorragendes geleiſtet. Unter den Malern, die ſich überhaupt mit Szenen der Wirklichkeit abgaben, ſie aber dabei ſtets mit einer empfindſamen Poeſie übergoſſen, ſteht Frederick Walker (1840—1875) obenan. Man erkennt ſeine Bilder an dem ſanften goldbraunen Ton, der ihnen eine ſentimentale Note gibt, ſich aber immer in den Grenzen der Vornehmheit hält. Mit dem Klaſſizismus iſt Walker noch verbunden durch die gemeſſene Ruhe, in der ſeine Szenen ſich halten, auch wenn ſie wohl eine lebhaftere Bewegung nahelegten. Alle dieſe Gruppen von badenden Knaben, von Vagabunden, die ſich im Walde gelagert haben, von vornehmen Leuten und Arbeiter-

geſtalten haben einen Zug von leiſer Melancholie, ſie alle ſind in die geheimnisvollen Übergangstöne der Dämmerung getaucht, durch die alle Einzelheiten zu einer maleriſchen Harmonie gebunden werden. Geſtalten und Szenen des täglichen Lebens werden durch dieſe ſubtile Malerei in eine poetiſche Sphäre emporgehoben (Abb. 412). Manchmal klingt auch noch der Geſichtsausdruck der

410. Roſen, der Liebe Luſt, von Lawrence Alma Tadema.

411. Bad der Pſyche, von Fr. Leighton. (London, Tate Gallery)

Präraffaeliten, die man übrigens auch bei Leighton finden kann, in Walkers Bildern nach. Auch George Maſon (1818—1872), der Vorgänger Walkers in der Manier, den Realismus zu verklären, gibt von dieſem weitreichenden Einfluß der Bruderſchaft Kunde. Zweifellos war hier für die eigentümliche Art des engliſchen Gefühlslebens ein überaus treffender Ausdruck gefunden worden, für die träumeriſch-ſentimentale Empfindſamkeit, die bei den Angelſachſen das wunder-

liche Gegenſtück zu der klaren Verſtändigung iſt, die ſie im praktiſchen Leben an den Tag legen. Man will in der Kunſt nicht das Leben abgeſpielt ſehen, ſondern ſich durch freundliche Erzählungen, Farbenſpiele von muſikaliſchem Klang, durch einen faßbaren ethiſchen, dichteriſchen oder philoſophiſchen Inhalt über die Wirklichkeit emporheben laſſen. So iſt es auch gekommen, daß die engliſche Landſchaftskunſt die Hoffnungen nicht erfüllte, die ſie ein halbes Jahrhundert vorher erweckt hatte. Von der Andacht Conſtables vor der Natur war in dieſen liebenswürdigen Schilderungen ländlichen Lebens nicht mehr viel zu ſpüren. Erſt in jüngſter Zeit iſt hier eine Wandlung eingetreten. Gruppen jüngerer Künſtler zogen ſich aus dem Londoner Gewühl in kleine Neſter zurück, um dort in täglichem Verkehr der Natur ins Auge zu blicken. Auch der Impreſſionismus kam übers Meer, ohne freilich allzu große Eroberungen zu machen. Nur die kleine Schar, die ſich ſeit kurzem im „New Engliſh Art Club“ zuſammengefunden hat, gibt vom Einfluß der modernen franzöſiſchen Malerei, dem man ſich ſchließlich doch nicht ganz

412. Das Tal der Ruhe, von Frederick Walker.

entziehen konnte, Bericht. Mit außerordentlicher Kunſt hat vor allen andern Mark Fiſher, ein geborener Amerikaner, der aber früh nach England kam, die Moneſche Freilichtanalyſe mit engliſcher Empfindung verſchmolzen. Seine großgeſehenen Baumgruppen namentlich ſind bewundernswert, in denen noch etwas von Rouſſeaus Naturauffaſſung durch die moderne Technik ſchimmert. Überhaupt lag die intime Stimmungsmalerei der Fontainebleauer den Engländern ſtets näher als das Artiſtentum der Manet-Schule. Ein Vermittler zwiſchen engliſchem und franzöſiſchem Impreſſionismus wurde Lucien Piſſarro, Camille Piſſarros Sohn, der ſeit langem in London anſäſſig iſt. In den letzten Ausſtellungen des New Engliſh Art Club fielen außerdem feine Landſchaftsſtimmungen von Bernhard Sicker, von Charles Conder, von James L. Henry, maleriſche Interieurs von Henry Tonks, die etwa an Renoir und Vuillard erinnerten, vor allem aber die brillanten orientaliſchen Skizzen des früh verſtorbenen H. B. Brabazon auf, der mit Waſſer- und Deckfarben die hitzige Glut der ſüdlichen Sonne und die phantaſtiſche Buntheit italieniſcher, ägyptiſcher, marokkaniſcher Szenerien mit raſch hingeſetzten Strichen zu packen wußte.

Digitized by Google

Beſſer als die Landſchaftskunſt hat die engliſche Porträtmalerei die glorreiche alte Tradition aufrecht erhalten. Im Bildnisfach entwickelten die britiſchen Maler eine Sicherheit der Charakteriſtik und ein Talent für moderne Farbenwirkung, um die ſie die Porträtiſten aller Länder beneiden können. Mit welcher Gewalt die engliſche Kultur den eingewanderten Fremden in ihren Bann zieht, erkennt man nirgends deutlicher, als an Hubert Herkomer (geb. 1849), der aus einer bayeriſchen Handwerkerfamilie ſtammt und heute den breiteſten europäiſchen Ruhm unter den Londoner Porträtiſten genießt. Er hat noch einmal, wie die großen Bildnismaler der Vergangenheit, alle hochſtehenden, bedeutenden und berühmten Männer und ſchönen Frauen nicht nur der engliſchen Geſellſchaft, ſondern halb Europas in ſeinem Atelier empfangen. Kein Wunder, daß die ungeheueren Erfolge den hochbegabten Künſtler ſchließlich zum Routinier machten. Seitdem Herkomers Bildnis der Miß Grant, die „Dame in Weiß", ein geſchicktes Farbenarrangement hell in hell, 1885 und 1886 auf den Ausſtellungen des Kontinents Triumphe gefeiert hat, iſt ſein Name überall geläufig, gehört es zum guten Ton, von ihm gemalt zu werden. Schon vorher hatte Herkomer mit ſeinem Bilde „Die letzte Muſterung", einer Schar alter Soldaten in roten Röcken im Halbdunkel einer Kirche, auf der Pariſer Weltausſtellung von 1878 eine Medaille erhalten, und in ſolchen Gruppenbildern, die er ſpäter oft wiederholte (Kuratoren des Charter-Houſe, Magiſtrat und Stadtverordnete ſeiner Vaterſtadt Landsberg am Lech), ſowie ähnlichen realiſtiſchen Szenen (Abb. 413) hat er im Grunde genommen maleriſch Höheres geleiſtet als in den viel begehrten Porträts. Namentlich ſeine Frauen haben oft etwas ſalonmäßig Konventionelles, während die Männerköpfe nicht nur durch ihre frappante Ähnlichkeit, ſondern durch ihre vertiefte Charakteriſtik in der Tat zumeiſt einen hohen Rang einnehmen. Das ſchönſte dieſer Bilder Herkomers iſt vielleicht das Porträt ſeines Vaters, des alten Holzſchnitzers, den er im Handwerkskittel an der Hobelbank zwiſchen ſeinen Werkzeugen gemalt hat. Auch die Bildniſſe von Ruskin und Tennyſon, von Stanley und Archibald Forbes, dann von Richard Wagner und Hans Richter, ſind der großen Vergangenheit des engliſchen Porträts würdig. Herkomer hat ſich aus kleinen Anfängen zu einem Malerfürſten emporgearbeitet. Sein Leben gleicht noch den romantiſchen Künſtlerſchickſalen früherer Jahrhunderte. Der Vater, der ſchon vom Handwerk zu allerlei künſtleriſchen Neigungen ſich erhob, ging früh mit ihm auf die Weltwanderſchaft. In London ſuchte er ſich zuerſt durch Zeichnungen für den Graphik über Waſſer zu halten und war froh, wenn er von heut auf morgen zu leben hatte. Heute herrſcht Herkomer auf

413. Streik, von Hubert Herkomer.
(Examples of great artists)

ſeinem ſtolzen Landſitz in Buſhey bei London, wo er als ein Tauſendkünſtler ſein Haus gebaut hat und immer noch erweitert, wo er daneben ſchnitzt, bildhauert, radiert (Abb. 414), ſich mit dekorativen Arbeiten, wie mit der Emailmalerei, befaßt, dichtet, Theaterſtücke inſzeniert, muſiziert, und eine ganze Kolonie von Schülern um ſich vereint, die er in allen Zweigen der Kunſt unterweiſt. Zwiſchen Herkomer und Watts ſteht als Porträtiſt W. W. Quelſz (geb. 1840). In jüngſter Zeit ſind vor allem P. Wilſon Steer (geb. 1860) und neben ihm A. E. John, mit außerordentlichen Bildniſſen in brillanter moderner Technik in die erſte Reihe gerückt.

414. Araberkopf, Gravüre von Hubert Herkomer.
(Representative art of our time)

Eine wichtige Ergänzung findet die moderne engliſche Malerei durch die Kunſt der Schotten und der Amerikaner. Die ſchottiſchen Maler der Schule von Glasgow waren es, die ſeit den achtziger Jahren die moderne Landſchaft aus den Farbenſpielen der Impreſſioniſten wieder mehr der Stimmungskunſt der Fontainebleauer annäherten. Corot hauptſächlich wurde hier verehrt, und durch Vermittlung der Meiſter von Barbizon ging man auch wieder auf Conſtable zurück, nur daß der maleriſche Vortrag ſich ſeit fünfzig Jahren verfeinert und vertieft hatte. Die Landſchaften dieſer Künſtler wollen einen Spiegel ihrer eigenen ſchwärmeriſchen, verträumten Art geben. Melancholiſche Nebel überdecken Bäume und Büſche, Felder und Wieſen mit einem feuchten dunſtigen Schleier, und eine leiſe Wehmut dringt in das Herz des Betrachters. Die Teile des Bildes rücken einander näher, und es klingt aus ihm wie das Rauſchen leiſer Akkorde. Tiefe, weiche Farben, in die hellere und buntere Flecke von ungefähr hineingeſetzt werden — das hatte man von den Japanern gelernt —, verſchwommene lockere Konturen und die verhaltenen Lichter der Dämmerung dienten dazu, den Gefühlsinhalt des Naturbildes poetiſch zu deuten. Wie im Traum erſcheinen Heideflächen, Gebirgsſzenerien, Waldpartien mit rauſchenden Bäumen, aus denen die Tiere einer Herde, die Geſtalten der Hirten, die hellen Dorfhäuſer und ihre Dächer als feſte Punkte für das Auge herausleuchten. In ähnlicher Weiſe wird auch das Porträt von den Schotten behandelt: die Geſichter der dargeſtellten Perſonen ſchimmern aus vollen und ſonoren Akkorden des Hintergrundes heraus, ſo daß ſie ausſehen, als habe der Künſtler ſie mit einem Zauberſpruch beſchworen. Graue, braune und ſchwärzliche Töne werden bevorzugt, denen die Palette nur ſelten ein gedämpftes Blau, ein mattes Grün, oder auch einmal ein funkelndes Rot beimiſcht. Den Mittelpunkt des Glasgower Kreiſes bildet

415. Arbeiterinnen, von Rob. Mac Gregor.

Robert Mac Gregor (Abb. 415); unter ſeinen Genoſſen ragen George Henry (Abb. 416), Macaulay Stevenſon (geb. 1864), Grosvenor Thomas (geb. 1856), James Paterſon (geb. 1854) hervor. Sie alle malen verträumte Corot-Landſchaften, die von Oſſianiſchen Nebeln durchzogen ſind und dadurch noch geheimnisvoller ausſehen, ſtille Mondſcheinſzenerien, aber ohne ſentimentale Süßlichkeiten, Dörfer und Mühlen, deren Silhouetten ſich dunkel vom hellen Abendhimmel abheben, regungsloſe Waſſerflächen, in denen ſich die ſchweren Wolken des Himmels ſpiegeln. Oder es blitzt ein Sonnenſchein durch die luftigen Schleier und läßt hier und dort eine Lokalfarbe aufblinken. Die Meiſter des ſchottiſchen Porträts ſind John Lavery (geb. 1856, Abb. 417), der auch in Deutſchland viel gemalt hat, und James Guthrie (geb. 1859). Neben den Boys of Glasgow ſteht dann eine ältere Edinburgher Gruppe, aus der William Quiller Orchardſon (1835—1910) hervorragt. Er iſt hauptſächlich bekannt geworden durch ſeine Szenen aus der Zeit der Empire, liebenswürdige und feine Interieurſchilderungen und ein wenig genremäßig zuſammengeſetzten Perſonen, auch durch moderne Bilder ähnlicher Art und durch gelegentliche hiſtoriſche Abſchweifungen (Napoleon auf dem Bellerophon). Alle dieſe Arbeiten zeichnen ſich durch den noblen braunen Ton aus, der für die britiſche Malerei überhaupt charakteriſtiſch iſt und noch aus dem mit modernen Mitteln aufgehellten Helldunkel der alten Niederländer ſtammt. Wie bei Walker übernimmt dies gedämpfte Goldbraun auch bei Orchardſon das Amt, die Anekdoten, die der Künſtler erzählt, in eine künſtleriſche Sphäre zu heben und dadurch erträglich zu machen.

Die Amerikaner haben ſich im Gegenſatz zu der ſchottiſchen Heimatskunſt ganz international entwickelt. In der erſten Hälfte des Jahrhunderts zogen ſie wie ſo viele Ausländer gern nach Düſſeldorf, um dort an der Akademie zu lernen, ſpäter treffen ſie ſich in Paris, wo ſie alle modernen Raffinements in ſich aufnehmen. Auch in Amerika gab es vorher eine klaſſiziſtiſche Kunſt (Waſhington, Allſton, 1778—1834), gab es auch eine Geſchichtsmalerei, in der, wie wir ſchon ſahen, ein Deutſcher: Emanuel Leutze, eine Rolle ſpielte (ſ. o. S. 212). Daß in dem großen Lande der reichgewordenen Bourgeois daneben die Anekdotenmalerei üppig blühte, bedarf keiner Erwähnung. William Sidney Mount (1807—1868) war einer der beliebteſten Schilderer des amerikaniſchen Lebens in leicht faßlichen, am liebſten humoriſtiſchen Interpretationen. Einen bedeutenden Schritt vorwärts ging dann die amerikaniſche Kunſt durch die Wirkſamkeit von William Morris Hunt (1824—1879), der zuerſt den Anſchluß an die Fontainebleauer empfahl und ſo den Anſtoß zu den bald offiziellen Studienreiſen ſeiner Landsleute nach Frankreich gab. George Inneß (1825—1897) ward der Führer der Landſchafter (Abb. 418), dem ſich Homer Martin (1836—1897) und T. W. Tryon mit fein empfundenen Stimmungs-

416. Goldfiſche, von George Henry.

bildern anſchloſſen. Einige Jüngere haben Beziehungen zu Holland, wie George Hitchcock (geb. 1850, Abb. 419), der fröhliche Maler der grellbunten Tulpenbeete, oder Gari Melchers (geb. 1860), der, ſelbſt einer holländiſchen Familie entſproſſen, Geſtalten aus niederländiſchen Fiſcher- und Bauernhäuſern mit leuchtenden Farben und plaſtiſcher Charakteriſtik malt. Alexander Harriſon (geb. 1853) führt in die träumeriſchen Schatten ſommerlicher Wälder, wo am Ufer ſtiller Weiher und Seen zarte nackte Frauen erſcheinen, deren Körper von den gedämpften Strahlen der Sonne geliebkoſt werden.

Noch Größeres haben die Künſtler der Vereinigten Staaten im Porträt geleiſtet. John Singer Sargent (geb. 1856, Abb. 420), der dann in London heimiſch wurde, iſt nicht nur einer der beſten lebenden Bildnismaler Amerikas und Englands, ſondern der ganzen Welt. John W. Alexander kommt ihm in der Eleganz und Delikateſſe ſeiner Frauenbildniſſe ſehr nahe, ja er übertrifft ihm im Glanz und Chic der Farben; aber Sargent und neben ihm J. J. Shannon (geb. 1863, Abb. 421) ſtehen als Menſchenſchilderer höher als dieſer geſchickte Routinier. Es iſt erſtaunlich, mit welcher Leichtigkeit die Amerikaner ſich die flotte Technik der Pariſer angeeignet haben; alle Keckheiten und Bizarrerien der Franzoſen werden von ihnen als den gelehrigſten Schülern aufgefangen und nachgeahmt. Auch Wilhelm D. Dannats (geb. 1853) Bilder von ſpaniſchen Tänzerinnen und Sängerinnen, die vom Rampenlicht der Bühne von unten her grell beleuchtet werden, ſind ein Beweis hierfür.

Der Ruhm der modernen amerikaniſchen Kunſt aber iſt James Mc. Neill Whiſtler (1834—1903). Jenſeits des Ozeans geboren, aber aus iriſchem Geſchlecht entſproſſen, von den Londoner und Pariſer Künſtlern zu den Ihrigen gerechnet, iſt Whiſtler eine Erſcheinung von internationalem Gepräge, der in der Tat alle letzten Fineſſen der modernen Malerei in ſich vereinigt. Er hat von Velazquez die kühlen Töne, von den Fontainebleauern die poetiſche

Stimmung übernommen, die er verfeinerte und an die Schotten weitergab, die ſich vielfach an ihm gebildet haben; er hat die Luft- und Lichtmalerei der Impreſſioniſten und die kapriziöſe Anordnung der Japaner mit Nutzen ſtudiert und aus allen dieſen Elementen ſich eine perſönliche Kunſt gewoben, die imſtande iſt, die zarteſten Empfindungen auszudrücken. Whiſtler hebt alle Erſcheinungen der Wirklichkeit in eine träumeriſch-poetiſche Dämmerſphäre empor. Die Stunde, in der er malt, iſt die nach Sonnenuntergang, das Wetter, das er liebt, iſt das nebliger und dunſtiger Tage. Die realiſtiſche Deutlichkeit der Dinge kümmert ihn nicht; er ſucht ihre letzte maleriſche Eſſenz, die ſich ihm darbietet, wenn alle feſten Formen undeutlich werden und im Raume verſchwimmen, wenn die grauſchwarzen Silhouetten der Häuſer und Schornſteine wie Geiſterſchlöſſer und Märchentürme unſicher in der Luft ſtehen. Whiſtlers Landſchaften ſind wie Viſionen aus einem Zauberreich, in dem allein die Farbe herrſcht und allein auf ein Verbinden ſchwebender Übergangstöne zu weichen Mollakkorden, die wie Erinnerungen an einſt Erlebtes klingen, iſt ſein Sinn gerichtet. Auch das Porträt hat Whiſtler ſo aufgefaßt. Als ein Geiſterbeſchwörer hat er ſeine Geſtalten aus vagen Hintergründen hervortreten laſſen, daß wir durch die Hülle des Körpers in die Tiefe ihrer Seele blicken (Bildnis ſeiner Mutter; Carlyle, Abb. 422). Der ſpezifiſche Stimmungsgehalt unſerer Zeit, die aus tauſend widerſtrebenden Elementen zuſammengeſetzte undefinierbare Atmoſphäre dieſer ſeltſamen Übergangsepoche, wo alles Alte zuſammenſtürzt und fragende Augen ratlos in die Zukunft blicken, iſt von niemand ſo empfunden und geſtaltet worden wie von Whiſtler. Er hat Porträts wie Landſchaften und Marinen oft ein wenig preziös lediglich nach ihrem koloriſtiſchen Gehalt benannt, etwa „Harmonie in Schwarz und Grau“, oder „Arrangement in Blau und Roſa“, „Phantaſie in Braun und Gold“, „in Gelb und Weiß“, um damit anzudeuten, daß es ihm nicht auf die Gegenſtände und Perſonen ſelbſt ankomme, ſondern lediglich auf die Art, wie ſeine maleriſche Phantaſie auf die Erſcheinungen reagiert (Abb. 423). Selbſt das Bildnis wird ihm ein Farbenſpiel von ſelbſtändiger Bedeutung, ein Stückchen Lyrik, ein perſönliches Bekenntnis, ein „état d'âme“, wie es die Landſchaft ſchon längſt geworden. Daneben iſt Whiſtler ein Meiſter der modernen Radierung, die er, namentlich in ſeinen Blätterfolgen aus Venedig (Abb. 424), mit der geiſt-

417. Mary in Grün, von John Lavery.

Digitized by Google

Fig. 1.—Water-Colour Drawing by Mr. Alfred Hunt.

Fig. 2.—Water-Colour Drawing by Mr. Alfred Hunt.

reich andeutenden Manier leicht in die Platte geritzter Striche ihrer höchſten maleriſchen Wirkung zugeführt hat.

Die Kunſt der Niederlande, die aller dieſer modernen Stimmungsmalerei Ahnherrin iſt, hat auf ihrem heimatlichen Boden im neunzehnten Jahrhundert eine neue Blüte erfahren. Doch hat der derbere Sinn der Holländer und Belgier ſich nur wenig an jenen ſubtilen Verfeinerungen beteiligt. In Holland hat die Nähe der alten Meiſter niemals aufgehört zu wirken. Klaſſizismus und Romantik haben hier nur kurze Gaſtrollen gegeben. Und als die impreſſioniſtiſche Welle über Europa ſchlug, hielt man ſich mehr an den breiten Strich des Frans Hals, an das Helldunkel Rembrandts, an das feine Licht des van der Meer van Delft als an die Pariſer. Ein legitimer Rembrandtabkömmling war der große Maler, der Jahrzehnte hindurch an

420. Zigeunertanz, Sepiazeichnung von J. S. Sargent.
(Gazette des Beaux-Arts)

der Spitze der holländiſchen Kunſt geſtanden hat: Jozef Israëls (1824—1911), ein Schüler des vergötterten Meiſters in der unnachahmlichen Behandlung weicher Schattenmaſſen, die von hellen Lichtkegeln durchſchnitten werden. Aber ein ebenbürtiger Schüler, der nicht in der Kopie, ſondern im ſelbſtändigem Erfaſſen des zeitgenöſſiſchen Lebens ſeine Aufgabe erblickte. Israëls war aus einer jüdiſchen Familie entſproſſen, und dieſe Abſtammung prägte ſich deutlich aus in der weichen, empfindſamen, ein wenig melancholiſchen und milden Art, wie er das Leben ſchlichter Menſchen ſchilderte. Er hat auch jüdiſche Geſtalten ſelbſt dargeſtellt und alle Wehmut hineingemalt, die ſich in den beſten Köpfen des Ahasverusvolkes im Lauf der Jahrhunderte angeſammelt hat; ſein Bild „Ein Sohn des alten Volkes“ (Amſterdam, Suaſſomuſeum), der nachdenkliche Trödler aus dem Ghetto, der wie ein heruntergekommener Patriarch zwiſchen dem Kram ſeiner alten Kleider ſitzt, iſt eins ſeiner großartigen Werke. Aber Israëls' wahre Heimat war kein phantaſtiſches Gelobtes Land, ſondern Holland ſelbſt, das ſeit Rembrandts Zeiten aufrichtiger als andere Nationen den Juden Gaſtfreundſchaft und Heimatrecht gewährt

hat. In Zandvoort, dem Seebade von Amſterdam, ging dem jungen Künſtler früh im Anblick der wildbewegten See und inmitten der ſtillen Küſtenbewohner die einfache Wahrheit des Lebens auf. Mit dem Bilde eines Seemanns, der im heulenden Sturmwind mit ſeinen Kleinen den Strand hinunterſchreitet, hatte er ſeinen erſten Erfolg. Und immer wieder hat Israëls mit unerbittlichem Realismus und tiefem inneren Anteil vom Leben dieſer einfachen Menſchen erzählt (Abb. 425), von dem ſtillen Glück, das in ihre Hütten einkehrt, von den vielen trüben Stunden, die ſich öfter noch bei ihnen zu Gaſte laden, von alten Mütterchen, die nichts mehr von der Welt erhoffen und in emſigem Pflichteifer ihr Tagewerk verrichten, die am Totenbett ihrer Lieben ſitzen und in tiefer Verlaſſenheit ſchluchzend den Kopf in die Schürze vergraben, von den Kindern der Armen, die das Elend des Lebens noch nicht ahnen. Es iſt viel von alten Leuten, von Sterben und Begräbniſſen in Israëls' Bildern die Rede: er gab ſeine Menſchen gern, wenn ſie durch innere Erſchütterungen über ihre Alltäglichkeit herauswachſen. So gelangte er zu einem faſt feierlichen Typiſieren, das ihn Millet nahe bringt, und oft genug werden wir unmittelbar an den Bauernmaler von Barbizon erinnert, wenn ſich die Silhouetten Israëlsſcher Landarbeiter und Fiſcher in großen Umriſſen vom Horizont abheben, daß die einzelnen Geſtalten zu Vertretern ihrer ganzen Raſſe aufſteigen. Israëls war kein Meiſter der Farbe, und in ſeinen wundervollen Kohlezeichnungen und Radierungen hat er oft alles ausgeſprochen, was er zu

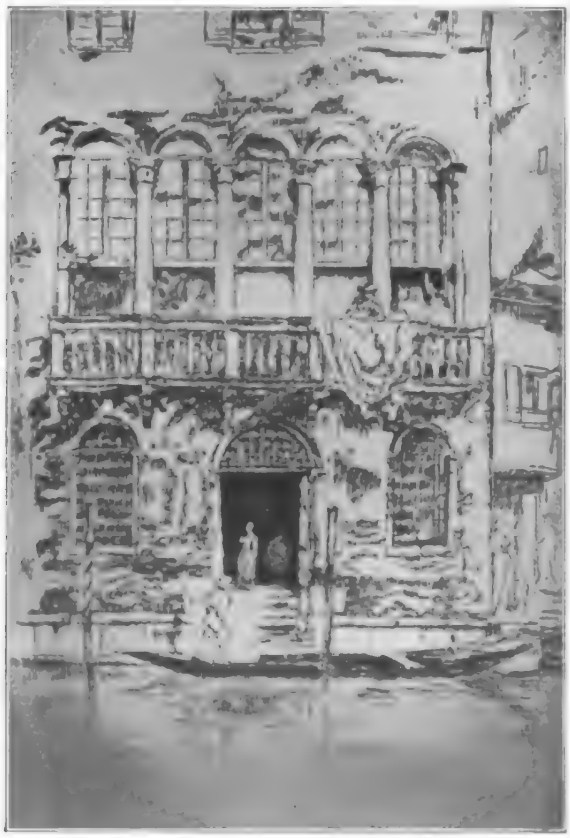
421. Das Opfer, von J. J. Shannon.

422. Bildnis Thomas Carlyles, von J. Mc. N. Whiſtler. Glasgow.
(The hundred best pictures)

ſagen hatte. Doch das Künſtleriſch-Menſchliche war bei ihm ſo ſtark, daß ſich der maleriſche Vortrag der Empfindung von ſelbſt unterordnete und dienſtbar machte.

Neben Israëls feſſelt eine ganze Reihe hervorragender holländiſcher Künſtler, die alle einander nahe ſtehen durch eine tiefe, warme Tonmalerei und eine heimliche Stimmungskunſt, bei der das poetiſche Empfinden ohne weiteres auch den richtigen Ausdruck in der Farbe trifft. Hauptſächlich iſt es die Haager Schule geweſen, in der ſich ſeit 1870 alle bedeutenden Kräfte des Landes ſammelten. An ihrer Spitze ſteht, als eine Ergänzung zu Israëls, Jakob Maris (1837—1899), kein Dichter, kein Philoſoph wie der ältere Meiſter, ſondern ein Maler im eigentlichen Sinne vom Scheitel bis zur Sohle, der in der liebevollen Beobachtung der holländiſchen Natur, des wolkigen Himmels, der eigentümlichen, über Wieſen, Äckern, Dörfern, Flüſſen und

423. Valparaiſo, Nocturno in Blau und Gold von J. Mc. N. Whiſtler.
(Way & Dennis, The art of Whistler.)



424. In Venedig, Radierung von J. Mc. N. Whiſtler.

Kanälen ſchwebenden Atmoſphäre, in dem tiefen Erfaſſen des farbigen Spiels der Wirklichkeit wie ein moderner Nachfolger des Delfiſchen van der Meer erſcheint. Nur daß der Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts, der nicht mehr über die klare, in ſich ſelbſt ruhende Geſchloſſenheit dieſes alten Meiſters gebietet, dafür die reichere, nuanciertere Palettenſprache, den bewegteren, breiteren Vortrag einſetzt. Jakob Maris' Blicke über Städte und Häfen, über den Nordſeeſtrand mit ſeiner feierlichen Einſamkeit, über die weiten Ebenen, aus denen ſich die monumentalen Umriſſe der Mühlen erheben, ſind die klaſſiſchen Werke der neueren holländiſchen Malerei (Abb. 426). Von ſeinen Brüdern iſt Willem Maris (1844—1910) Jakobs realiſtiſchen Spuren mit einer derberen, erdhafteren Auffaſſung gefolgt fruchtbare Weiden und ſtille Waſſertümpel mit fettem Vieh ſind

425. Das Mahl, von Jozef Israëls.

für ihn beſonders charakteriſtiſch —, während Matthys Maris (geb. 1839) vom gleichen Ausgangspunkt wie ſeine Brüder unter dem Einfluß der engliſchen Präraffaeliten zu zarten Phantaſien, bunten, ſchillernden Märchenwäldern, träumeriſchen Frauen- und Kinderköpfen in einer gedämpften Farbenſprache überging. Einen Gegenſatz zu den kräftig gemalten Bildern von Jakob und Willem Maris bilden die von Anton Mauve (1838—1888), der mit zaghafteren, leichter hingeſetzten Strichen die Herden des fruchtbaren holländiſchen Wieſenlandes und ihre Hirten ſchilderte. Hendrik Willem Mesdag (geb. 1831) iſt der Führer der modernen Marinemaler, der nicht müde wird, in kräftigem, breitem Vortrag die Schönheiten des Meeres zu preiſen, auf dem die Segelboote der Fiſcher ſchaukeln (Abb. 427). Neben Israëls hat Mesdag durch ſeine Perſönlichkeit auf das holländiſche Kunſtleben der letzten Jahrzehnte bedeutenden Einfluß ausgeübt; er iſt zugleich der Schöpfer einer der ſchönſten Privatſammlungen moderner Gemälde, zu deren Erben er freigebig ſchon bei Lebzeiten ſein Vaterland eingeſetzt hat. Unter den Interieurmalern iſt aus der älteren Generation vor allem Jan Bosboom (1817—1891) zu nennen, der Maler ſchummeriger Rembrandtſtimmungen, der zumal das Spiel der Lichter und Schatten in halbdunklen Kirchen ſtudiert hat. Auch Adolf Artz (1837—1900) war ein Interieurmaler von großer Feinheit, der gern ein helles, frohes, oft etwas kühles Licht durch die breiten Fenſter ſeiner freundlichen Stuben ſtrömen ließ. An der Spitze der jüngſten Generation aber ſteht H. G. Breitner (geb. 1857), der am liebſten auf die Straße hinausgeht und in ſeinen glänzend erfaßten Bildern von den Häuſern und Grachten Amſterdams bei Regen, Schnee und Tauwetter Werke von höchſten maleriſchen Qualitäten geſchaffen hat. Zu den Vertretern dieſes kräftigen holländiſchen Realismus gehört auch eine Frau, Thereſe Schwartze (geb. 1851), die als Bildnismalerin einen bedeutenden Rang einnimmt. Abſeits ſteht Jan Veth (geb. 1864), der in ſeinen Porträts mit der Treue und Intimität der flandriſchen Primitiven den Linien der natürlichen Erſcheinung folgt, und den eine un-

Digitized by Google

erſättliche Freude an zeichneriſcher Klarheit und Beſtimmtheit zu der zärtlich-exakten Feinheit ſeiner koſtbaren Lithographien führte. Veth iſt auch mit geiſtreichen ſchriftſtelleriſchen Abhandlungen hervorgetreten und hat namentlich für die künſtleriſche Verbindung zwiſchen ſeinem Vaterland und Deutſchland viel getan (Abb. 428).

Es wurde ſchon darauf hingewieſen, daß der Impreſſionismus franzöſiſchen Gepräges in Holland niemals recht heimiſch geworden iſt. Dennoch ſind hier zwei Namen von höchſter Bedeutung zu nennen: J. L. Jongkind (1819—1891) und Vincent van Gogh (1853—1890),

426. Sommer am Strande, von Jakob Maris.

die allerdings beide früh nach Frankreich überſiedelten. Jongkind wird heute als ein Vorkämpfer der modernen Malerei gefeiert. Van Goghs Genie aber ſteht neben dem Gauguins an der Schwelle jener neuen Anſchauung, die Cézannes Lehre weiterführt. Seine Zeitgenoſſen verhöhnten ihn. Die Gegenwart aber erblickt in ſeinen Schöpfungen, die ganz auf eine ſouveräne Syntheſe der großen Hauptzüge des Naturbildes ausgingen, mit Recht eine eminente maleriſche Kraft. Auch wer ſich bewußt bleibt, daß ein Teil ſeines Lebenswerkes im Suchen und Ringen ſtecken blieb, neigt ſich bewundernd vor dem Ungeſtüm und der Reinheit ſeines Wollens. Wie in wilder Wut hingehauen ſehen van Goghs Wirklichkeitsbilder (Abb. 429) aus, von einem

Digitized by Google

Künſtler gepackt und feſtgehalten, der in leidenſchaftlicher Gier die Erſcheinungen ringsum in ſich eingeſogen und wiedergegeben hat. Zwiſchen einem Geflimmer von Farben beſtimmend, beherrſchend, das bunte Gewimmel unerbittlich zuſammenhaltend, die lapidaren Linien einer freien Zeichnung, die von einem mächtigen Willen geleitet iſt. Das tauſendfältige Spiel des Lichts und der Reflexe gebändigt von der Energie feſter Konturen, die das Zerfließende wieder zu kompakten Einzelgebilden zurückzwingt. Weniger kraftvoll in der maleriſchen Anſchauung, dafür techniſch raffinierter iſt der Vertreter des holländiſchen Symbolismus: Jan Toorop (geb. 1860), der aus der alten Kunſt ſeiner javaniſchen Heimat und modernen Maeterlinckſtimmungen myſtiſche Viſionen voll ſeltſamer, in der wirren Logik ihres Linienſpiels eigentümlich feſſelnder Unverſtändlichkeiten geſchaffen, mehr aber als durch dieſe gewaltſamen Extravaganzen durch die deli-

427. Nach dem Regen, von H. W. Mesdag.

katen maleriſchen Studien der letzten Jahre ſein großes Talent bekundet hat. Mit ſehr reizvollen impreſſioniſtiſchen Strandbildern iſt dann Iſaak Israëls (geb. 1868), des Altmeiſters Sohn, hervorgetreten. —

Eine größere Rolle als die holländiſche Malerei hat in der Geſchichte des neunzehnten Jahrhunderts die belgiſche geſpielt. Zwar der Ruhm der einſt ſo gefeierten Hiſtorienmaler Guſtav Wappers, Biëſve, Nicaiſe de Keyzer, Louis Gallait welkte gar bald. Wappers konnte ſich in ſeiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und überſiedelte nach Paris. Gallait hatte nach der „Abdankung Karls V.“ noch mit ſeinen Gemälden aus der Geſchichte Egmonts einen vorübergehenden Erfolg. Aber ſchon die Aufnahme ſeines rieſigen Bildes „Die Peſt von Tournay“ zeigte, daß ſeine Zeit vorüber war. Mit gediegenerem Malerſinn und ſchärferem Blick für das Wirkliche verſenkte ſich Hendrik Leys (1815—1860) in die alten Zeiten. Er ſteht neben den Hiſtorienmalern der Antwerpener Schule wie Menzel neben

Piloty, oder Meiſſonier neben Delaroche, als ein Mann, der ſich mit dem Geiſt eines Forſchers ein unvergleichliches Wiſſen der Vergangenheit angeeignet hatte und ihre Geſtalten mit genialer Intuition zu überzeugendem Leben erweckte. Leys hielt ſich dabei ganz an die alten deutſchen und niederländiſchen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, ſtudierte Dürer, Holbein, Cranach, Memling, Quentin Maſſys nach Phyſiognomien und Bewegungen durch. Seine Lutherbilder (Abb. 430), ſein „Spaziergang vor dem Tore“ und ähnliche hiſtoriſche Genreſzenen, auch ſeine Fresken im Antwerpener Rathaus zeigen in ihren eckigen Linien, ihren ſteilen Perſpektiven und ihrer unnachahmlich ſauberen Detailmalerei, was er von jenen Großmeiſtern gelernt hatte. Unter

428. Generaldirektor Dr. Wilhelm Bode. Lithographie von Jan Veth.

Leys' Schülern, die ſich von ihm anregen ließen, einem vertieften Wirklichkeitsſtudium mit den Mitteln der Alten Ausdruck zu geben, ragt Henri de Braekeleer (1830–1888) hervor, der in überaus feinen Interieurbildern aus alten Häuſern und Stuben etwas von der ſubtilen und diskreten Art des Pieter de Hoogh ins neunzehnte Jahrhundert hinüberrettete. Aber wie in Deutſchland Menzels Vorbild zunächſt ohne Nachfolge blieb, ſo bedurfte es auch in Belgien erſt des franzöſiſchen Einfluſſes, um dem durch Leys vorbereiteten Realismus in weiterem Umfang Anhänger zu werben. Die Entwicklung ging dann der franzöſiſchen parallel. Courbet erregte das ſoziale Intereſſe, dem namentlich Charles de Groux (1825—1870) mit ſeinen rückſichtsloſen Schilderungen aus dem Leben der Armen und Unglücklichen entgegenkam (Abb. 431). Ein ferner Nachklang ſeiner Arbeiterbilder iſt noch bei Eugène Laermans (geb. 1864) zu finden, der die ſchweren Geſtalten ſeiner Proletarier in eigner Weiſe mit breiten Farbenflächen und harten Konturen ſtiliſiert (Abb. 432) — eine merkwürdige Miſchung altniederländiſcher Art und moderner Gedanken —, und in den ähnlichen Szenen des früh verſtorbenen Henri J. E. Evenepoel (1872—1899), der das moderne Leben von allen Seiten als ein glänzender Koloriſt zu packen wußte. Der belgiſche Impreſſioniſt par excellence war Alfred Stevens (1828 bis 1906), der in den ſechziger Jahren in Paris dem Manetkreiſe angehörte und die modernen Lehren auf die eleganten und geſchmackvollen Porträts übertrug, die er von den pikanten Schönheiten der Napoleonzeit malte, und durch die er eine Pariſer Berühmtheit wurde (Abb. 433). Ein Impreſſioniſt der Landſchaft iſt Emile Claus (geb. 1849), der ſeine jungfräulich zarten Frühlingslandſchaften in ein Geſtimmer heller Farben badet (Abb. 435). Daneben ſtehen andere

Digitized by Google

Landſchaftsmaler, die den ſchlichten Reiz der belgiſchen Ebene mit eindringlicher Kunſt und treuer Naturbeobachtung feſthalten: aus einer älteren Generation Hippolyte Boulenger (1837 bis 1878), der von den Fontainebleauern beeinflußt war, Théodore Verſtraete (1851—1907) und Iſidore Verheyden (1846—1905), die der Wirklichkeit mit derber Energie zu Leibe gingen; von den Jüngeren Albert Baertſon, der, auch als Radierer, am liebſten im Induſtriegebiet verweilt, Victor Gilſoul (geb. 1867), deſſen träumeriſche Dünen- und Parklandſchaften von fern an Cazin und Corot erinnern (Abb. 434), Frans Courtens, für den die breiten, von herbſtlichen Bäumen eingefaßten Waldwege charakteriſtiſch ſind, die ſich tief in den Bildhintergrund hineinziehen. Das Tierbild vertreten Joſeph Stevens (1819—1892), Alfred

429. Flachlandſchaft, von Vincent van Gogh.

Stevens' Bruder, und Alfred Verwée (1838—1895), der Maler der fetten flämiſchen Triften, auf denen Troyonſche Ochſen weiden; in jüngſter Zeit Georges Parmentier (geb. 1870).

Die belgiſche Kunſt erhält ihr Gepräge hauptſächlich durch einen handfeſten, überzeugten Realismus. In dieſem kleinen Lande, das alle Elemente und Probleme des modernen Staatsweſens wie in einer Reinkultur vereinigt, das die größte Bevölkerungsdichtigkeit beſitzt und vom engſten Schienennetz überſponnen iſt, mußte ſich ein Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühl von beſonderer Kraft entwickeln. Die Fruchtbarkeit und der Reichtum des Bodens wies auf eine erdenfrohe Landſchaftskunſt. Die wohlhabenden Dörfer repräſentierten einen prächtigen Bauernſchlag. Die gewaltigen Induſtriebezirke legten das Studium der Arbeiterwelt nahe, die ſich als neues Glied in die Kette der alten Geſellſchaftsordnung einſchob. Die blühenden Städte, an der Spitze das fröhliche Brüſſel, das der deutſchen Pleißeſtadt den aus Goethes Zeiten ſtammenden Ehrennamen „Klein-Paris" abgenommen hat, führten in die elegante Buntheit des Großſtadt-

lebens. Das alles reizte zur Beobachtung und Schilderung, und die alten Meiſter der Heimat, die flandriſchen Primitiven des fünfzehnten und die Koloriſten des ſiebzehnten Jahrhunderts, wieſen im Verein mit der künſtleriſchen Pionierarbeit des nahen Frankreich den Weg, dies ſtarke Lebensgefühl in die Sprache der Farbe umzuſetzen. Auch die Phantaſie und das Streben nach Stil bauen ſich darauf auf. Selbſt das wirre Genie des wunderlichen Antoine Wiertz (1806—1865), deſſen Ateliermuſeum in Brüſſel uns heute als eine kurioſe Sehenswürdigkeit, als eine Art Schreckenskammer erſcheint, ſuchte ſeine barocken Erfindungen an Eindrücke der Wirklichkeit anzuknüpfen. Er glaubte das Körpergewimmel Rubensſcher Schlachtenbilder und Höllenſtürze zu übertrumpfen, als er ſeine wüſten Senſationsbilder von den „Gedanke und Viſionen eines Enthaupteten“, von der „Letzten Kanone“, von dem Kampf um die Leiche des Patroklos (Abb. 436), von den Szenen in der Hölle malte. Er glaubte mit Michelangelo in die Schranken zu treten, wenn er wildgeſchwungene Pinſelſtriche auf rieſigen Leinwandflächen ſich

430. Luther in Eiſenach, von Hendrik Leys. St. Petersburg, Slg. Rodocanachis.

austoben ließ. Er glaubte die Schäden der modernen Kultur zu beſiegen, wenn er in ſeinen lärmenden, auf alle rohen Inſtinkte ſpekulierenden Tendenzmalereien von den Schrecken des Krieges und der Todesſtrafe, von Hunger, Wahnſinn und Verbrechen, vom verderblichen Einfluß ſchlechter Lektüre (die Romanleſerin, der Selbſtmörder) und anderen üblen Dingen erzählte. Eine unzweifelhaft außergewöhnliche Begabung wollte hier die Malerei zu einer Rolle zwingen, die nicht in ihrer Natur liegt, und der Mangel an künſtleriſcher Klarheit und Einſicht, ſolchen Konzeptionen Geſtalt zu geben, trieb Wiertz zu einer brutalen Vergewaltigung ſeiner urſprünglich großen Fähigkeiten, die in den ungeheuren, wahnwitzigen Verzerrungen ſeiner monſtröſen und blutrünſtigen Spektakelſtücke ſchließlich völlig untergingen. Die ſozialiſtiſchen Phantaſien dieſes krankhaften Geiſtes, der in Umnachtung enden mußte, nahm ſpäter ein jüngeres Geſchlecht in neuen Formen auf. Es wurde ſchon darauf hingewieſen, wie aus den älteren Arbeiterbildern die eigentümlichen Stiliſierungen Laermans' hervorwuchſen. Die belgiſche Plaſtik, von der an anderer Stelle die Rede iſt, führte dann dieſe Tendenzen zum höchſten Ausdruck. Von den

Digitized by Google

431. Die Witwe, Aquarell von Charles de Groux. Brüſſel, Privatbeſitz.

432. Abendgebet, von E. Laermans. Dresden, Gemäldegal.
(Phot. Bruckmann)

Malern nahm Léon Frédéric (geb. 1856) das Thema auf, indem er Figuren aus dem Volke, ganz realiſtiſch behandelt und von hellem Freilicht übergoſſen, zu gedrängten, den Rahmen faſt ſprengenden Maſſen zuſammenſchloß, die aus einer Summe alltäglicher Einzelheiten zu typiſchen Gruppen von ſymboliſcher Bedeutung emporwachſen (Abb. 437). Auch die Form des Triptychons, die Frédéric gern wählt („Die Lebensalter des Bauern", „Das Volk wird einſt die Sonne ſehen"), unterſtützt dieſe Wirkung, und wie die altſtandriſchen Meiſter verbindet er die Geſtalt des Altarbildes mit der minutiöſeſten, liebevollſten Detailmalerei. Ähnliche Abſichten verfolgt mit geringerer Kraft Jef Leempoels (geb. 1867), der wie ein moderner Quentin Maſſys, aber ohne deſſen innige Empfindung, jedem Härchen, jeder Runzel und jeder Falte ſeiner Perſonen nachgeht und ſie zu ſymboliſchen Bildern vom Hoffen und Sehnen der Menſchheit arrangiert. Auch auf das Porträt hat Leempoels dieſe virtuoſe Technik angewandt (Abb. 438). Aber Belgien iſt zugleich das Land der ſtillen, verlaſſenen alten Städte, des „toten Brügge", wo träumeriſche Erinnerungen an verklungene Größe durch die menſchenleeren Gaſſen ſchweben. Aus ſolchen Stimmungen ſind die rätſelhaften Sibyllengeſtalten Fernand Khnopffs (geb. 1858) entſtanden, unheimliche Erſcheinungen aus einem unbekannten Reich, mit geheimnisvollen Blicken und ſtrengen Zügen, wie Figuren aus Maeterlinckſchen Dramen, die ins Leere ſtarren, als ſei alles Weh der Welt in ihnen verkörpert (Abb. 440). Frans Melchers zog ſich aus dem Tumult der Städte in die Einſamkeit verlorener Inſeldörfer zurück, deren Landſchaft, Häuſer und Menſchen er wie Teile einer Kindermärchenwelt mit ſtiliſierender Primitivität wiedergibt. —

433. Im Atelier, von Alfred Stevens. Brüſſel, Kgl. Muſeum. (Phot. Alexandre, Brüſſel)

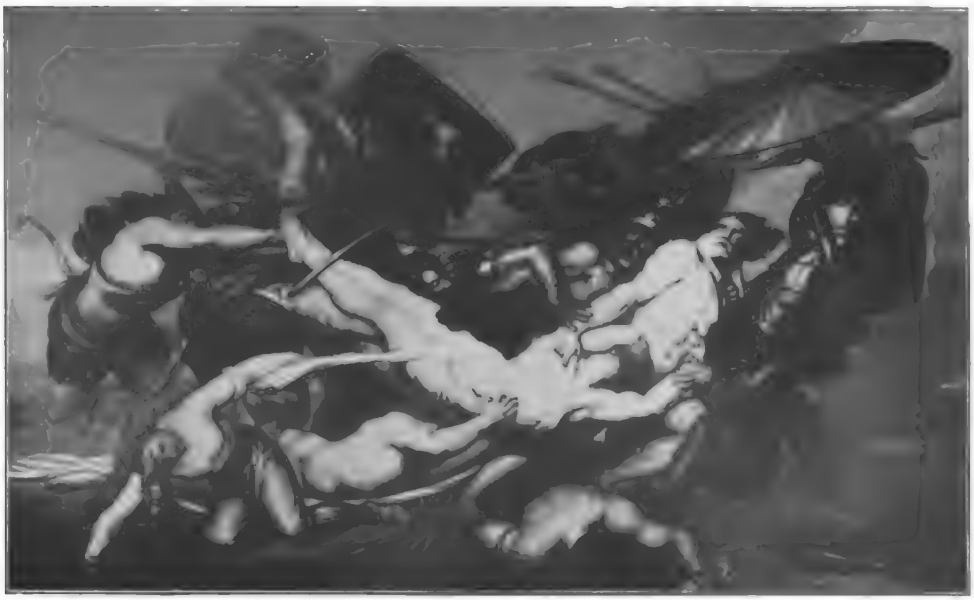
Spanien, das durch Velazquez und durch Goya der modernen Kunſt ganz Europas ſeit Jahrhunderten, und namentlich wieder im letzten Menſchenalter, mächtige Impulſe gegeben hat, iſt ſelbſt erſt in jüngſter Zeit nach längerem Stillſchweigen wieder bedeutſamer hervorgetreten. Die Malerei der Pyrenäenhalbinſel iſt nicht auf dem großen Wege weitergeſchritten, den Goya ihr um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts gewieſen hatte. Ihr Ziel war ſeitdem nicht eine Erweiterung der maleriſchen Anſchauung auf breiter Baſis ſondern die Ausbildung einer virtuoſen Technik für die Wiedergabe bunter Koſtüme und prickelnden Lichts, ſchimmernder Geräte und charakteriſtiſcher Geſtalten aus dem Volksleben. In winzigen Amateur-

434. Düne bei Nieuport, von Victor Gilsoul.

ſtückchen und lebensgroßen „Rieſenſchinken“ wird von Stierkämpfen und Kindtaufen, von Kirchenfeſten und Volksbeluſtigungen erzählt. Man hat ſeine Freude am blitzenden Flitterkram, an Spitzentüchern und Fächern, an geſtickten Altardecken und ſilbernen Schalen, an leuchtenden Blumen und bunten Teppichen, an der populären Tracht der Toreros, der Tänzer und Gitarrenſpieler.

Mariano Fortuny (1838—1874), der in jungen Jahren nach Rom kam, wo er bis zu ſeinem frühen Tode heimiſch blieb und die italieniſche Kunſt vielfach beeinflußte, war der erſte, der den zu Beginn des Jahrhunderts von Frankreich her nach Spanien importierten Klaſſizismus durch den Hinweis auf die maleriſche Fülle des Lebens ringsum und der glänzen-

435. Kühe, die Leye durchſchreitend, von Emile Claus. Brüſſel, Königl. Muſeum.



436. Der Kampf um Patroklos' Leichnam, von Antoine Wiertz. Brüssel, Wiertz Museum.

den Vergangenheit der Rokokozeit bekämpfte. Er hatte seine entscheidenden Anregungen durch das Studium Gavarnischer Zeichnungen und durch einen Aufenthalt in Marokko erfahren, der ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und ihm auch für die Reize der spanischen Heimat

437. Der Bach, von Léon Frédéric.
(Phot. Alexandre, Brüssel)

Digitized by Google

438. Freunde, von Jef Leempoels.
(Phot. Frz. Hanfstaengl, München)

erſt die Augen öffnete. Seine Bilder erinnern oft an Meiſſonier (Abb. 439), der „Kupferſtichliebhaber", der „Antiquar", der „Bibliophile" mahnen in der Behandlung des Koſtüms wie in der Feinheit der phyſiognomiſchen Charakteriſtik lebhaft an den franzöſiſchen Kleinmeiſter, dem Fortuny in Paris auch perſönlich nahetrat; doch hat er eine ſchärfer zugeſpitzte Zeichnung und mehr prickelnden Glanz in der Farbe. Es leuchtet und funkelt auf ſeinen Bildern der Hochzeit des angefahrten Edelmannes mit der ſchwarzäugigen Schönen („La Vicaria"), der „Theaterprobe", des Schlangenzauberers, der hockenden, betenden, bettelnden Araber, der bezopften Kunſtkenner aus der Louis XV.-Zeit, die eine koſtbare Chinavaſe oder ein nacktes Modell mit dem Blick des Experten muſtern, in dem Gemälde des „Strandes von Portici", wo er die elegante Geſellſchaft der Gegenwart aufſuchte. Aus tauſend Nuancen und Reflexen, tauſend Sonnenſtrahlen und blitzenden Kleinigkeiten ſcheinen dieſe Bilder zuſammengeſetzt, daß das Auge geblendet iſt von dem Wirbeltanz der Farben und Lichter.

Das Beſte, was die ſpaniſche Malerei ſeit Fortunys Auftreten geleiſtet hat, bewegt ſich auf ſeinen Bahnen. Die Geſchichtskunſt, die auch die Pyrenäen überſchritt und am Manzanares ihre Standarte aufpflanzte, kommt dagegen nicht in Betracht, ſo viel tüchtiges Können manche der Hiſtorienmaler an die Schilderungen großartiger und noch lieber ſchrecklicher Ereigniſſe der Vergangenheit verſchwendeten. Denn wenn die Geſchichtsilluſtration ſchon überall ſich mit beſonderer Vorliebe dem Furchtbaren, Erſchütternden und Grauſigen zuwandte, den „Unglücksfällen", wie Schwind ſagte, ſo hat das Land der Inquiſition und der Stiergefechte in der realiſtiſchen Ausmalung ſolcher Dinge geradezu geſchwelgt. Francisco Pradilla (geb. 1847) malte neben der Übergabe von Granada (Abb. 441) die wahnſinnige Johanna, Caſado (1832 bis 1887) das blutriefende Bild der „Glocke von Huesca" mit den abgeſchlagenen Rebellenköpfen, die König Don Ramiro den trotzigen Vaſallen vor die Füße wirft, Manuel Ramirez die Hinrichtung des Don Alvaro de Luna, Joſé Benlliure y Gil (geb. 1855) ſchuf ſeine gewaltigen Viſionen vom Koloſſeum und dem Tal Joſaphat am Jüngſten Tage: Enthauptungen, Blut,

439. Studie von Mariano Fortuny.

Gespenster, halbverweste Leichen spielen auf allen diesen großen Leinwandflächen eine wichtige Rolle. Luis Alvarez' (1841—1901) ernst und solide gemaltes Bild Philipps II. auf seinem Felsensitz gibt in der Berliner Nationalgalerie Kunde von dieser Seite der neuen spanischen Kunst. Doch nicht hierin liegt ihre Bedeutung, sondern in den munteren Szenen aus dem Leben und den kleinen Kostümbildchen. Das ist ihre Domäne, und wenn auch José Villegas (geb. 1848) mit seinen brillanten großen Szenen von der „Taufe", die Vanderbilt kaufte, und dem „Tod des Matador", Viniegra y Lasso mit seinen riesigen Prozessionen äußere Erfolge hatten, das Schönste leisten sie alle, Villegas, Benlliure, vor allem Pradilla und Sorolla y Bastida (geb. 1862), wenn sie sich im Raum beschränken, in Szenen vom Karneval, vom Meeresstrand, von der Arena, von kirchlichen Festen ein prasselndes Feuerwerk von leuchtenden Farben abbrennen, den kapriziösen Ornamenten altmaurischer Architekturen nachgehen oder einen malerischen Winkel aus einem ehrwürdigen Kloster mit verblaßten Wandgemälden aufsuchen. Die moderne französische Kunst hat seltsamerweise trotz der Nähe keinen nennenswerten Einfluß auf das benachbarte Spanien ausgeübt. Höchstens Antonio della Gandara (geb. 1862) ist zu nennen, der aber ganz zum Pariser geworden und mit seinen delikaten Frauenbildnissen in die Nähe von Whistler und Carrière gerückt ist. Eine Einwirkung des Pleinairismus ist dann etwa in einigen Studien

von Sorolla y Baſtida zu ſpüren. In letzter Zeit hat ſich vor allem Ignacio Zuloaga (geb. 1870) einen Namen gemacht, der in breit gemalten, ganz dekorativ gehaltenen Bildern von glutäugigen Zigeunerinnen, Bettlern, Muſikanten und allerlei ähnlichen Geſtalten aus Madrid und vom Lande Velazquez und Goya mit modernen Mitteln zu erneuern ſtrebt (Abb. 442). Die analyſierende, unruhige Buntheit der ſonſtigen ſpaniſchen Malerei, die oft genug in ein leeres Virtuoſentum führte, iſt hier endlich überwunden. Vielleicht iſt es der Beginn einer neuen Farbenanſchauung, auf den auch noch einige andere jüngere Künſtler von Pariſer Schulung hinweiſen. Es wird ſich für die Spanier darum handeln, dieſe ernſtere Auffaſſung mit ihrer nationalen Art zu verbinden. —

440. Sphinx, von Fernand Khnopff.

Auch Italien iſt in die friſche Kunſtbewegung des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich ſpät eingetreten. Auf den Weltausſtellungen der fünfziger und ſechziger Jahre ſtanden die Nachfahren Raffaels und Michelangelos noch hinter den Künſtlern der anderen Nationen weit zurück; ein franzöſiſcher Kritiker nannte ihre Heimat damals verächtlich das „Grab der Malerei". Jahrzehnte hindurch machte ſich jenſeits der Alpen faſt ausſchließlich jene induſtrielle Betriebſamkeit breit, die in erſter Linie dem Durchſchnittsgeſchmack des Reiſepublikums zu gefallen ſuchte. Dieſe Publikumskunſt ſpielt auch heute noch ihre Rolle, aber ſeit einigen Jahrzehnten iſt doch eine jüngere Künſtlergeneration aufgeſtiegen, die ernſtere Ziele ins Auge faßt, nachdem bereits um 1850 in Florenz die fortſchrittliche Gruppe der „Machiaoli" dem klaſſiziſtiſch-romantiſchen Akademieſtil, der neben der Vedutenmalerei den Herrn ſpielte, den Krieg erklärt hatte, ohne eine tiefergehende Wirkung auszuüben. Die größten Hoffnungen ſetzte man lange Zeit auf die Künſtlerſchaft Neapels. Dort trat Domenico Morelli (1826—1901) auf, ein Meiſter ſcharfer, realiſtiſcher Beobachtung und ein glänzender Virtuoſe der Lichtmalerei. Er wies zuerſt auf ein ſtrenges Studium der Natur, das er dann in hiſtoriſchen Szenen betätigte (Abb. 443) und in ſeinen chriſtlichen Bildern, wie der Verſuchung des heiligen Antonius oder der Erweckung von Jairi Töchterlein, mit einem eigentümlichen Sinn für die ekſtatiſchen Äußerungen religiöſer Verzückung verband. Morellis Schüler Francesco Paolo Michetti (geb. 1851) iſt eines der glänzendſten Talente der neueren italieniſchen Kunſt. Michetti, der ſich nach einem bewegten Leben in einem kleinen Abruzzenneſte, in Francavilla a Mare bei Aſtone, niedergelaſſen hat, gibt ſich gern als ein Künſtler von naiver Urſprünglichkeit. Doch er beherrſcht als einer der gewandteſten und raffinierteſten Techniker die ganze Skala der modernen Mittel und weiß je nach Bedarf ſeine Regiſter zu ziehen. Seine Bilder, Szenen aus dem Volksleben, Prozeſſionen, Hochzeitsfeſte, Landſchaften, ſind Meiſterſtücke in der lebensſprühenden Kompoſition wie in der koloriſtiſchen Bravour. Er verrät darin oft ebenſo wie die anderen Mitglieder der neapolitaniſchen

Digitized by Google

Schule den Einfluß Fortunys neben dem Morellis; ganz unabhängig aber iſt er in ſeinen kleineren Landſchaften, namentlich in den Paſtellen, die mit unvergleichlichem Geſchick in ſchnell hingeworfenen, geiſtreichen, faſt japaniſch anmutenden Improviſationen irgendeinen Eindruck feſthalten. Die italieniſche Landſchaft erſcheint hier in einer originellen Variation, ganz anders als wir ſie ſonſt zu ſehen gewohnt ſind: alle die glatten, ſüßlichen, „blühenden“ Palettentöne fallen fort. In anderen Arbeiten wieder, zumal in den überlebensgroßen Einzelköpfen kann Michetti recht oberflächlich ſein.

Der Schwerpunkt der heutigen italieniſchen Malerei aber liegt nicht im Süden des Landes, auch nicht in Rom, unter deſſen Künſtlern Ariſtide Sartorio (geb. 1861) mit ſeinen großen, umſtändlichen Allegorien und ſeinen beſſeren kleineren Studien, namentlich flotten Tierſkizzen, am meiſten Erfolg gehabt hat — von den jüngeren Malern der Hauptſtadt ragen Antonio Mancini mit ſeinen geſchickt arrangierten, nur etwas virtuoſenhaften Lichterſpielen, und Camillo Inno-

441. Die Übergabe von Granada, von Francisco Pradilla.

centi hervor, eine glänzende koloriſtiſche Begabung , ſondern in Venedig, deſſen ewige Schönheit anderſeits den ſchrecklichen Vedutenmalern auch heute noch die meiſten Angriffsflächen bietet. Der Ahnherr der modernen venezianiſchen Kunſt war Giacomo Favretto (1849—1887), deſſen früher Tod wahrhaft ein Unglück für ſein Vaterland war. Favretto war Venezianer vom Scheitel bis zur Sohle; die ganze reiche Tätigkeit der kurzen Laufbahn, die ihm beſchieden war, widmete er der Verherrlichung ſeiner Heimat. Was alle ſeine Bilder miteinander verbindet, iſt die Vornehmheit des Tons, der nie ſchwankende Geſchmack der Farbengebung, die breite, duftige Leichtigkeit des Vortrags. Er verſchmähte es nicht, auch humoriſtiſche und ans Genrehafte ſtreifende Szenen zu verwerten, und mit beſonderer Vorliebe behandelte er das Treiben der Lagunenſtadt, auf der Piazzetta, auf dem Rialto, vor der Markuskirche, namentlich zur zierlichen Rokokozeit; aber nie drängt ſich das Stoffliche vor, alles iſt nur ein Suchen nach neuen Farben- und Lichterſpielen (Abb. 444). Trotz ſeinem frühen Hinſcheiden war Favrettos wohl-

Digitized by Google

tätiger Einfluß bedeutsam. Sein Vermächtnis verwalten heute Bartolommeo Bezzi (geb. 1851), ein liebenswürdiger Schilderer der Märchenstadt, neben ihm Giuseppe Miti-Zanetti (geb. 1860), als Radierer noch tüchtiger denn als Maler, Emilio Gola (geb. 1851), der in breitem, frischem Vortrag Szenen aus Venedig und Mailand malt, und Guglielmo Ciardi (geb. 1843).

442. Spanische Gesellschaft, von Ignacio Zuloaga.

Wie aus allen Nachbarländern Frankreichs, kamen auch aus Italien einige Künstler nach Paris, die dort seßhaft blieben. Zu ihnen gehört Giuseppe de Nittis (1846—1884), den wir schon als einen Freund Manets kennen lernten, und der als ein feiner Impressionist, ein wenig mit Raffaelli verwandt, am liebsten städtische Straßen und Plätze mit ungemein lebendiger Kunst malte. Ein anderer Italiener, Giovanni Boldini (geb. 1845), ist in Paris

einer der geſchickteſten Franzoſen, ein eleganter und kapriziöſer Boulevardmenſch geworden, ein Alleskönner, der jedes Thema mit der gleichen Virtuoſität und derſelben Freude an hell flimmerndem, in tauſend Nuancen hüpfendem Sonnenlicht hinzaubert: Blicke aus dem Park von Verſailles, venezianiſche Kirchen, Nordſeemarinen und Bildniſſe. Namentlich die pikanten, tief ausgeſchnittenen Weltdamen, die in kniſternden Seidenroben gelangweilt oder kokettierend auf einem Fauteuil ſitzen, und die verwöhnten Kinder der reichen Leute, die er ſo oft gemalt hat, ſind ſeine Spezialität. Daß ihm auch ein charakteriſtiſcher Männerkopf wohl gelingen kann, beweiſt ſein glänzendes Bildnis des achtzigjährigen Menzel, das bei einem Beſuch Boldinis in Berlin entſtand.

Doch auch die heimiſche Entwicklung der italieniſchen Kunſt nahm einen weiteren Aufſtieg. Immer mehr verſchob ſich dabei der Schwerpunkt vom Süden des Landes nach dem Norden.

443. Graf Lara, von Domenico Morelli.

Die Maler erkannten die Gefahr, welche die Schönheit ihres Vaterlandes für ſie mit ſich bringt So ſuchten ſie denn neue Stätten auf. Aus der weichen Farbenpracht der Ebene flüchten ſie nun gern in die herbere Landſchaft des Gebirges, aus der lauen Luft und der Lieblichkeit des Arnotals und des Golfs von Salerno in die wilden Schluchten der Abruzzen oder in die unfruchtbare Öde der römiſchen Campagna oder gar in das Hochtal des Engadin. Hier ward Giovanni Segantini (1858—1899) der Herrſcher und Führer. Die Öſterreicher rechnen Segantini gern zu den Ihren, weil er im ſüdtiroliſchen Arco geboren iſt; doch er gehört nach Abſtammung und Art durchaus der Apenninenhalbinſel an. Sein Name ſteht auf der Tafel der Beſten des Jahrhunderts mit goldnen Lettern eingegraben. In Mailand, wo Segantini, der Bauernſohn, den Übergang vom Schafhirten zum Künſtler vollzog, lernte er die große Bauernwelt Millets kennen, auch Favrettos Einfluß iſt in den Erſtlingsarbeiten zu bemerken, und vielleicht gar ein Abglanz der erſten franzöſiſchen Impreſſioniſtenbilder. Doch aus alledem

Die Kunst der Fotografie ist eine Kunst für sich. Sie ist eine Kunst, die sich von der Malerei und der Bildhauerei unterscheidet. Sie ist eine Kunst, die sich von der Malerei und der Bildhauerei unterscheidet. Sie ist eine Kunst, die sich von der Malerei und der Bildhauerei unterscheidet. Sie ist eine Kunst, die sich von der Malerei und der Bildhauerei unterscheidet.

Abb. 177: Ein Fotograf bei der Arbeit

445. Rückkehr zum Heimatsdorf, von Giovanni Segantini. Berlin, Nat.-Gal.

mit eiſerner Konſequenz durch und erfand ſich jene eigentümliche Manier der feſt einander gefügten, dicken kleinen Farbenwülſte, an denen ſeine Bilder kenntlich ſind. In dieſer Strichelteknik konnte er die klare, kühle Helligkeit der Engadiner Sonne ebenſogut wiedergeben wie die blaſſen Schatten der Sommernächte oder die ſchillernden Reflexe des Winterabends, wenn eine unendliche Schneedecke das Hochtal einhüllt. Er erreichte dadurch eine wunderſame Miſchung des bewegten Lebens, das dieſe durcheinander fließenden, miteinander kontraſtierenden, ſich auflöſenden Farbenteilchen in ſich bergen, mit der monumentalen Ruhe, die der Umriß ſeiner Figuren zeigt. Eine Zeitlang verſuchte es Segantini, ſymboliſtiſche Viſionen unmittelbar in ſeine Malojawelt zu entbieten (Tafel XXVI). Aber ſein letztes großes Werk, der unvollendet gebliebene, ergreifende Zyklus der drei großen Bilder „Natur — Leben — Tod“, führte ihn von dieſen oft etwas gewaltſamen Kompoſitionen wieder auf den feſten Boden ſeiner früheren Arbeiten zurück, in denen die Poeſie aus dem Wirklichen unmerklich hervorwächſt. Wie in einer Vorahnung ſeines tragiſchen frühen Endes hat Segantini hier noch einmal das ganze Weſen ſeiner großen Kunſt bedeutungsvoll zuſammengefaßt. —

446. Mädchenbildnis, von Chr. W. Eckersberg.

Die Nationen Süd- und Weſteuropas dürfen ſich alle einer Jahrhunderte alten Kunſttradition rühmen, ſie ſetzen nur fort oder beginnen wieder mit neuen Mitteln, was die Väter und Altväter geleiſtet und geſchaffen haben. Anders iſt es mit dem Norden und Oſten, die erſt im neunzehnten Jahrhundert überhaupt in die europäiſche Kunſtbewegung eintraten. Die nordiſchen Völker haben in dieſer kurzen Zeit Erſtaunliches geleiſtet. Mußten ſie gleich bei den älteren Kulturen in die Schule gehen, ſo haben ſie dennoch dieſer Übermacht gegenüber ihr nationale Eigenart ſicher bewahrt und ihr in der Kunſt charakteriſtiſchen Ausdruck gegeben. Anders als Deutſchland, das in einer Epoche politiſcher Verwirrung den Einflüſſen von allen Himmelsrichtungen her unterworfen war, haben dieſe nordiſchen Germanen, ähnlich wie England ſich eine eigene Kultur von einer Geſchloſſenheit der Weltanſchauung wie der äußeren Lebensformen geſchaffen, um die wir ſie beneiden dürfen.

Die Geſchichte der däniſchen Malerei reicht noch am weiteſten zurück. Doch was ſie ſchuf, blieb belanglos, bis im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die charaktervolle Kunſt Chriſtoph Wilhelm Eckersbergs (1783—1853, Abb. 446) und ſeiner Nachfolger auftrat, von deren ſtarkem Einfluß auf die norddeutſche Malerei ſchon die Rede war (ſ. o. S. 188). Wie die Angehörigen dieſer Schule, haben auch die ſpäteren Dänen eine wunderbare Fertigkeit gezeigt, im Ausland zu lernen und zu Hauſe nachher doch wieder eine rechte Heimatskunſt zu treiben. Sie ſchildern am liebſten ihr eigenes Land, ihre Städte, ihre Volksgenoſſen mit ſchlichter Natürlichkeit und Wahrheit. Dabei haben ſie ſtets in der vorderſten Reihe unter den Vorkämpfern einer immer freieren maleriſchen Anſchauung geſtanden. Von Eckersberg und den Seinen hatten Runge und Friedrich ihr kühles helles Licht gelernt. Und wie der Meiſter ſelbſt,

Digitized by Google

447. Das Preisgericht der franzöſiſchen Kunſtausſtellung in Kopenhagen, von P. S. Kröyer.

beſaßen auch Wilhelm Marſtrand (1810—1873) und Chriſten Koebke (1810—1848) die luſtige Helligkeit dieſer zarten Malerei, durch die ihre einfachen Ausſchnitte aus der Landſchaft und aus dem Volksleben in den feinen Schimmer friſcheſter Farben getaucht erſcheinen.

Für die ganze däniſche Kunſtentwicklung wurden dann die politiſchen Verhältniſſe in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entſcheidend. Hatte das Land ſich bis dahin eng an deutſche Kultur angeſchloſſen, ſo begann man ſich jetzt nach Frankreich hin zu orientieren. Wie die deutſchen Künſtler nicht mehr nach Kopenhagen in die Lehre gingen, ſo zogen auch die däniſchen lieber nach Paris als auf die deutſchen Akademien. Durchwandert man heute die Kopenhagener Muſeen, ſo findet man die deutſche Kunſt nur ſpärlich vertreten; wohl aber ſtößt man überall auf hervorragende Werke franzöſiſchen Urſprungs, und ein Sammler von internationalem Ruf wie der Brauereibeſitzer Jakobſen hat ſich ganz und gar an Frankreich gehalten. Dieſe Verſchiebung findet ihren Widerſchein in den Werken der jüngeren Dänen. Ihre Landſchaften, ihre Aktbilder, ihre Interieurs weiſen deutlich auf die Pariſer Schulung hin. Auch ein Hiſtorienmaler wie Chriſtian Zahrtmann (geb. 1843), deſſen Werke ganz aus dem Rahmen der konventionellen Geſchichtsmalerei herausfallen, beſitzt die Delikateſſe der Farben, wie man ſie in Frankreich erlernen kann. Das Haupt der modernen däniſchen Kunſt war lange Zeit Peter Severin Kröyer (1851—1909), zugleich eins der bedeutendſten Talente der geſamten neueren Malerei. Kröyer hat Porträts, Landſchaften, dann vor allem Küſtenpartien von einer bezaubernden Schönheit des Lichtes gemalt. Das ſcharf geſchnittene Dichterprofil Björnſons, der zwiſchen den Wänden hoher Berge weit ins Land hinaus blickt, der helle Germanenkopf Holger Drachmanns, der vom roſigen Schein des Sonnenuntergangs überglänzt iſt, die Bilder, die er von ſich und ſeiner blonden Gattin gemalt hat, — das ſind Meiſterleiſtungen moderner Bildniskunſt. Nordiſche Strandſtimmungen gelangen ihm ebenſo wie Menſchengruppen im Zimmer, die vom gelben Lampenlicht beleuchtet ſind. Berühmt geworden ſind von Kröyers Werken namentlich die beiden großen Gruppenbilder der Jury der franzöſiſchen Kunſtausſtellung, die Jakobſen

Digitized by Google

1888 in Kopenhagen veranſtaltet hatte (Abb. 447), und der Sitzung der Kopenhagener Akademie. Für die Kunſt, mit der hier wie dort eine große Schar ſcharf charakteriſierter Männer zwanglos und doch mit klügſter Anordnung gruppiert iſt, wie jeder einzelne zu ſeinem Rechte kommt und doch nur ein Teil des Ganzen bleibt, iſt kein Wort der Bewunderung zu hoch. Die Begabung für ſolche Themata geſellſchaftlichen Charakters, für das Zuſammenſtimmen mehrerer Figuren, die beratend, ſchmauſend, plaudernd, bei Gas- oder Lampenlicht um einen Tiſch, oder etwa in der Dämmerung im Garten zuſammen ſitzen, iſt in Dänemark nicht auf Kröyer beſchränkt. Auch Viggo Johanſen (geb. 1851) weiß mit großer Kunſt Szenen dieſer Art feſtzuhalten, in denen ſich eine ſubtile maleriſche Behandlung mit feinſtem Gefühl für den Stimmungszauber des Intimen und Familiären verbindet (Abb. 448). Ein Interieurmaler voll heimlicher Poeſie iſt Vilhelm Hammershöj (geb. 1864), der vor allem die matten, gedämpften Farben der Dämmerung, die leiſen, klingenden Mollakkorde des Abends liebt. Man blickt in Zimmer von anheimelnd-altmodiſchem Reiz, in niedrige Räume, die vom Behagen jenes Spätbiedermeierſtils erfüllt ſind, dem in Dänemark die trauliche Innenkunſt des Architekten Bindesböll das Gepräge gegeben hat. Es ſind ganz einfache Themata, ein Blick durch ein paar offene Türen oder über eine Wand, auf der ein paar Kupferſtiche hängen, oder in ſtille Zimmerecken, in denen junge Frauen leſen, mit einer Handarbeit beſchäftigt ſind oder leiſe vor ſich hinträumen, Bilder von ſparſamen Farben, in denen ein ſanftes Braun, ein ſchimmerndes Weiß, ein dämmeriges Grau, ein trauriges Schwarz mit unſagbarer Feinheit zuſammengeſtimmt ſind (Abb. 449). Mit ſchönen Interieurs trat auch Julius Paulſen (geb. 1860) auf, der ſich in ſeinem berühmten Adam und Eva-Bilde als ein meiſterhafter Aktmaler erwies und ſich daneben, wie auch Hammershöj und Kröyer und N. L. Tuxen (geb. 1853), als Porträtmaler hervortat. Die Wirklichkeit erſcheint in allen dieſen Dänenbildern niemals in ihrer rohen Realität: ſie iſt immer leiſe umgedichtet, ſo daß etwas wie eine innere Melodie aus ihnen mitklingt. Von dieſer Art führt dann ein direkter Weg zu der freien Stiliſierung der Natur, die manche jüngere Künſtler vornehmen, um die Sehnſucht ihrer maleriſchen Phantaſie noch unmittelbarer auszudrücken. —

Glänzender noch präſentiert ſich die moderne Malerei der Schweden, der „Franzoſen des Nordens“, die, ähnlich wie die Amerikaner, ganz in der Pariſer Kunſtwelt wurzeln, die aber den Dänen darin folgen, daß ſie das Fremde mit der eigentümlichen Naturanſchauung ihres Volkes verbinden. Betritt man in unſern internationalen Ausſtellungen einen ſchwediſchen Saal, ſo fühlt man ſich von einem Reichtum umgeben, der

448. Samstag Abend, von V. Johanſen.

entzückt. Aus dieſen Landſchaften ſpricht ein modernes Empfinden von höchſter Zartheit und Innigkeit, ein pantheiſtiſches Naturgefühl, das Berge und Seen zum Spiegel unſerer Stimmungen macht und alle Zweifel und Ahnungen unſerer Seele in die geheimnisvolle Helle der nordiſchen Sommernacht überſtrömen läßt. Und ein prickelnder Reiz durchdringt daneben die Weltbilder der Schweden, die von der luſtigen Komödie des Lebens erzählen. Auch dort droben gibt es eine Hiſtorien- und Genrekunſt, Baron Guſtav von Cederſtröm namentlich (geb. 1845) und Graf Georg von Roſen (geb. 1843), der Direktor der Stockholmer Akademie, haben ſich mit Begeiſterung in die heimiſche Vergangenheit verſenkt (Abb. 450). Roſen iſt außerdem ein tüchtiger Porträtmaler,

449. Sonnenſtäubchen, von V. Hammershöj.

deſſen Bildnis Nordenſkjölds beſonders berühmt geworden iſt. In den ſiebziger Jahren waren es dann vor allem drei Künſtler, die von Paris moderne Anregungen mit nach Hauſe brachten und ſo in ihrer Heimat eine neue Epoche der Malerei einleiteten: Hugo Salmſon (1843—1894), Adolf Hagborg (geb. 1852) und Wilhelm de Gegerfelt (geb. 1844), drei Landſchaftsmaler von friſcher Empfindung und großem Können. Ihnen ſchloß ſich die jüngere Generation an, um ihre Lehren in einem mehr national-ſchwediſchen Sinn weiter auszubauen. Nun erſt erſcheint die charakteriſtiſche nordiſche Landſchaft mit den ſchwermütigen Linien ihrer unendlichen Ebenen und Bergzüge, mit dem geſpenſtigen Zauber ihrer Dämmerung und der kriſtallhellen Klarheit ihrer kühlen Tage. Nils Kreuger (geb. 1858) und Karl Nordſtröm

450. Der verlorene Sohn, von G. Graf Rosen. Stockholm, Nationalmuseum.

(geb. 1855), die ſpäter ihre Landſchaften gern mit archaiſtiſchen Linien und primitiven Konturen ſtiliſierten, Edvard Berg (1828—1880), der aus einer älteren Generation in dieſe moderne Schule hineinragt, Guſtav Fjaeſtad (geb. 1868), der virtuoſe Schneemaler, und ein Angehöriger des Hauſes Bernadotte, Prinz Eugen (geb. 1865; Abb. 452), ſind die vorzüglichſten, aber nicht die einzigen Meiſter dieſer ernſten Malerei. Der Porträtiſt des Kreiſes iſt Oskar Bjoerck (geb. 1860); neben ihm ſteht der feine Richard Bergh (geb. 1858). Als Tiermaler von origineller Kraft kommen hinzu Georg Arſenius (geb. 1855), ein glänzender

451. Fuchs und Schneehaſe, von B. Liljefors. Dresden, Kgl. Galerie.
(Phot. Bruckmann)

Techniker, der mit flottem, breitem Pinsel prachtvolle Wirkungen erzielt und Bruno Liljefors (geb. 1860), der als Maler und Jäger die einsamen Gebirgspartien und Küstenstriche seiner Heimat durchzieht und wie kein anderer die Tiere belauscht hat, die seine Büchse und sein Pinsel gleich sicher zu treffen wissen (Abb. 451). Namentlich seine Eidervögel, seine Adler und Geier, seine Lummen und wilden Gänse, deren Flügelschlag Liljefors mit kühnem Impressionismus festgehalten hat, erregen bei jeder neuen Begegnung Staunen. Reicher in der Erfindung, doch nicht minder glänzend in der Meisterschaft des malerischen Ausdrucks ist Ernst Josephson (1851—1906), der sich in seinen außerordentlichen Porträts, in seinen Erinnerungen an Frankreich und Spanien, in dem rembrandtischen Lichterspiel seiner Interieurszenen und in

452. Das stille Wasser, vom Prinzen Eugen von Schweden. Stockholm, Nationalmuseum.

dem reifen Natursymbolismus seiner großen Bilder („Nächen", „Strömkarlen") als einer der Führer Jungschwedens erweist. Alle diese Künstler treiben eine eigentümlich aristokratische Malerei; ein Naturalismus im Schulsinne, eine Proletarierkunst wollten hier nie gedeihen. In solcher Luft aber konnten sich um so eher zwei so glänzende Talente entwickeln, wie Carl Larsson (geb. 1853) und Anders Zorn (geb. 1860), die an blendender Geschicklichkeit ihresgleichen suchen. Sie gehen ganz verschiedene Wege. Larsson hat Wandmalereien mit hellen, lichten Farben und einem Dekorationssinn von japanischer Feinheit gemalt, hat in entzückenden Aquarellen sein schwedisches Holzhaus, das er sich in weltverlorener Einsamkeit gebaut hat, und seine ganze stattliche blondköpfige, blauäugige Familie porträtiert (Abb. 453). Die Sammlung dieser Blätter in dem Album „Het Hem" ist das schönste Haus- und Bilderbuch der letzten Jahrzehnte. Zorn aber ist ein Pariser geworden vom Scheitel seines runden Bauern-

Digitized by Google

ſchädels bis in ſeine ſenſiblen Fingerſpitzen. Beſonders liebt er in ſeinen Porträts und Figurenſtudien ein von der Seite ſcharf einfallendes Licht, das die Geſtalten in ſchummerigem Halbdunkel trifft und ſie aus dem Hintergrunde plaſtiſch herausmodelliert. Keck hingeſtrichene Lokalfarben, ein leuchtendes Rot, ein glänzendes Grün, ein blankes Gelb, werden geiſtreich in dieſen Lichterkampf geſetzt. Seine Bauernbilder vor allem gaben Anlaß zu ſolchen luſtig-bunten Effekten. Doch Zorn iſt im Boulevardcafé (Abb. 454) ebenſo zu Hauſe wie in der ſchwediſchen Landſchaft, bei der Kirchweih im Dorfe, oder im Hauſe des behaglichen Bourgeois. Eine

453. Die kleine Suſanne, von Carl Larſſon. Göteborg, Muſeum.

454. Auf dem Pariſer Boulevard, von Anders Zorn.

Kokotte, die aus hell beleuchtetem Hauſe auf die dunkle Straße tritt, der weiche Schmelz eines zarten Frauenkörpers, den üppiges Pelzwerk umſchmeichelt (Tafel XXVII), ein Blick in einen dicht beſetzten Omnibus, eine Dämmerſtimmung am Spiegel eines Sees, ſpaniſche Bettler und Zigeuner, blonde Kinder, die tobende Brandung des Meeres, das alles gelingt ihm mit der gleichen ſieghaften Sicherheit und wird zu einer genialen Impreſſion voll flimmernden Lichts. So ſteht Zorn vor uns als die extreme Spitze der modernen ſchwediſchen Kunſt.

Die Kunſt der Finnländer, ob ſie gleich ruſſiſche Staatsbürger ſind, iſt der ſchwediſchen eng verwandt. Albert Edelfelt (1854–1905) war wie Zorn durchaus ein Franzoſe in der

glänzenden Malerei ſeiner Porträts (die Sängerin Aktè), ſeiner Bauerngruppen (Abb. 455) und ſeiner Szenen aus der Geſchichte und Legende. Axel Gallén (geb. 1865) iſt gleichfalls von der Pariſer Hellmalerei ausgegangen, die in leuchtendem Glanz über ſeine realiſtiſchen Bilder ſtrahlte, bis er im Anſchluß an die alte Tradition der primitiven nordiſchen Kunſt zu eckig-herben Stiliſierungen überging (Szenen aus dem finniſchen Nationalepos Kalewala). —

455. Trauer, von Albert Edelfelt.

Die Norweger haben wie die Dänen lange Zeit in engem Verkehr mit Deutſchland geſtanden. Wir ſahen ſchon in einem früheren Abſchnitt, wie J. C. R. Dahl die Dresdner Landſchaft zu Anfang des Jahrhunderts beeinflußt hat (S. 192). Auch von dem Genremaler Adolf Tidemand war ſchon die Rede (S. 55). Ähnlich iſt Hans Frederik Gude (1825—1903), der früh nach Düſſeldorf zu Schirmer kam, ſpäter an der Kunſtſchule in Karlsruhe und zuletzt in Berlin unterrichtete, völlig ein Deutſcher geworden. Gude hat ſich durch ſeine tüchtigen Bilder aus der norwegiſchen Landſchaft, zumal durch ſeine Fjorde, ausgezeichnet (Abb. 456); weit bedeutender aber

war ſeine Wirkſamkeit als Lehrer: in ſeinem Atelier iſt zahlreichen jungen Deutſchen die Schönheit der einfachen Natur aufgegangen. In Düſſeldorf wurde auch Ludwig Munthe (1841—1896) heimiſch, der in kräftig gemalten impreſſioniſtiſchen Landſchaften namentlich Wald- und Winterſtimmungen von hohem Reiz wiedergegeben hat. Der Realismus fand bei den derberen Norwegern überhaupt mehr Anklang als bei den eleganten Schweden. Chriſtian Krogh (geb. 1852), der in den ſiebziger Jahren in Berlin ſtudierte und Max Klinger nahe ſtand, deſſen Zeichnungsfolge „Zum Thema Chriſtus“ mit einer Jugendarbeit Kroghs in äußerlichem Zuſammenhang ſteht, ging als Schriftſteller wie als Maler den naturaliſtiſchen Problemen der modernen Welt zu Leibe. In ſeiner Heimat hat er ſpäter vor allem das Meer und das Leben der Seeleute in prachtvollen Bildern ſtudiert. Ein glänzendes, vielſeitiges Talent iſt Erik Werenſkiöld (geb. 1855), der in Paris gelernt hat, die raffinierteſten Lichterſpiele vorzutragen, Freiluftbilder von frappanter Wirkung zu ſchaffen, dann wieder die zarte Poeſie der Abenddämmerung aufzuſuchen, nordiſche Volksbücher, wie Anderſens Märchen und Asbjörnſens Erzählungen mit freier phantaſtiſcher Laune zu illuſtrieren und, nicht zuletzt, ein meiſterhafter Porträtiſt zu werden. Werenſkiöld hat uns die ſchönſten Bildniſſe von Ibſen und Björnſon (Abb. 459) geſchenkt und hat wie niemand ſonſt, die verträumte Innigkeit Edvard Griegs wunderbar eindringlich wiedergegeben. Ganz zum Franzoſen iſt Fritz Thaulow (1847 bis 1906) geworden, ein Meiſter geſchmackvollſter Landſchaftsmalerei. Kleine Ausſchnitte aus ebenen Revieren mit den leicht bewegten Wellen glitzernder Flüſſe, mit einſamen Häuſern, aus deren Fenſtern Lichter durch die Dämmerung blinzeln, dann namentlich Winterſtimmungen mit Schnee und Eis, oder Tauwetter mit feuchter Nebelluft ſind ſeine Lieblingsthemata (Abb. 457). In Frankreich wie in ſeiner norwegiſchen Heimat und an der Etſchbrücke in Verona hat er dieſe Motive aufgeſucht. Liebt Thaulow den Winter und die Dämmerung, ſo war Gerhard Munthe (geb. 1849) der Maler

456. Seeſtück, von H. F. Gude.

457. Rote Dächer, von Fritz Thaulow.

Digitized by Google

458. Dorfſtraße, von Edv. Munch.

des Frühlings und der ſonnigen Helligkeit, bis er in den letzten Jahren zu dekorativen Bildern und Entwürfen im eckigen Runenſtil des altnordiſchen Kunſthandwerks überging. Die merkwürdigſte Erſcheinung der modernen norwegiſchen Malerei aber iſt Edvard Munch (geb. 1864), den man etwa zwiſchen van Gogh, Cézanne und Gauguin einzureihen hat. Er gehört zu den Fortbildnern des älteren Impreſſionismus, die aus der Natur mit ſouveräner Willkür nur die entſcheidenden Farben und Linien herausreißen und zuſammenſetzen (Abb. 458). Seine wilden, unerhört kecken Abbreviaturen haben oft etwas Herausforderndes, und die königliche Verachtung aller Rückſichten auf die Form macht ſeine Bilder vielen unverſtändlich. Aber in dieſen raſenden Strichen, in dieſen oft fratzenhaften Viſionen von Landſchaften, Menſchen, Gruppen und Einzelperſönlichkeiten ſteckt eine ſo ungewöhnliche Intuition des Weſenhaften in den Erſcheinungen, daß man glaubt, die Seele der Natur von allen äußeren Hüllen befreit, unmittelbar vor ſich zu ſehen. In dieſer ſummariſchen Art hat Munch Stimmungen aus nordiſchen Sommernächten, in denen die Formen der Dinge verſchwimmen und die Geſtalten der Menſchen wie dunkle Schatten ineinander fließen, hat er Porträts und phantaſtiſche Fieberviſionen, in früheren Zeiten auch verzerrte Symbolismen gemalt, die gerade durch die bizarre Primitivität ihrer Technik Empfindungen auslöſen, die ſich ſonſt kaum erreichen laſſen.

Die nichtdeutſchen Völker der habsburgiſchen Monarchie, deren Kunſt gleichfalls erſt im neunzehnten Jahrhundert in den europäiſchen Kreis eintritt, haben es noch nicht verſtanden, die Lehren des Auslandes zur Ausbildung einer nationalen Eigenart zu benutzen. Einige von ihnen finden wir in München, wo ſie bei Piloty Geſchichtsmalerei lernten. So vor allem den Polen Jan Matejko (1838—1893, Abb. 460), der dann Direktor der Kunſtſchule in Krakau

459. Björnſtjerne Björnſon, von E. Werenſkiöld.

ward und in ungeheuren, mit einem Überfluß an Farbe gemalten Bildern, die von koſtümierten Figuren wimmeln, von der Vergangenheit ſeines Volkes erzählte (Reichstag zu Warſchau, Kosciusko bei Raclawice; daneben Jungfrau von Orleans). Oder den Ungarn Julius Benczur (geb. 1847), der ſpäter die Leitung der Budapeſter Akademie übernahm. Oder den Tſchechen Vaclav Brozik (1851—1899; Geſandtſchaft des Königs Wladislaw, Nationalgalerie). Dem Düſſeldorfer Kreiſe gehörte der Ungar Michael Munkacſy (1846—1900) an, der mit außerordentlichem koloriſtiſchen Können und genialer Benutzung des altmeiſterlichen Helldunkels Motive aus dem Volksleben ſeiner Heimat, dann in Paris Ausſchnitte aus dem Leben der franzöſiſchen Hauptſtadt malte, am liebſten aber pathetiſche Hiſtorienbilder ſchuf (Abb. 461), von denen die Kreuzigung und der Chriſtus vor Pilatus weithin berühmt geworden ſind. Wir ſahen ſchon, wie ſtark Munkacſy während ſeines Pariſer Aufenthalts durch die wuchtige Breite ſeines Vortrags und ſein maleriſches Helldunkel auf viele jüngere Deutſche, darunter Liebermann und Uhde, wirkte. Für ſeine prachtvollen Landſchaften hat Munkacſy viel von ſeinen Altersgenoſſen Ladislaus de Paal (1846—1879) profitiert, der in Barbizon ſelbſt die Art der Fontainebleauer ſtudiert hatte. Aus der Leiblzeit ragt unter den ungariſchen Malern Paul Merſe von Szinyei (geb. 1845), aus der impreſſioniſtiſchen Ära Rippl-Ronai (geb. 1870) hervor. Von den Polen und Ungarn haben ſpäter einige als Bildnismaler in Wien eine Rolle geſpielt. So Leopold Horovitz (geb. 1843), der die vornehme Geſellſchaft der öſterreichiſchen und der ungariſchen Hauptſtadt (Kaiſer Franz Joſeph, Koloman Tisza, Fürſtin Sapieha)

460. Selbſtbildnis, von Jan Matejko.

zuerſt in breit hingeſtrichenen, lockeren Farben, ſpäter immer klarer und kühler porträtierte. Oder Kaſimir Pochwalski (geb. 1856), ein Schüler Matejkos, der die derbe Technik ſeines Meiſters auf das Porträt übertrug und damit Wirkungen von verblüffender Lebendigkeit erreichte. Der Nachfolger Matejkos an der Krakauer Kunſtſchule ward Julian Falat (geb. 1853), ein Maler friſcher Winterlandſchaften. Paris und München verdankt Wacek Szymanowski (geb. 1859) ſeine Ausbildung, der die Lichtmalerei des Impreſſionismus und das Monetſche Komma auf rieſige Bilder aus dem Landleben ſeiner Heimat in Anwendung brachte und ſpäter zu einer von Rodin beeinflußten bildhaueriſchen Tätigkeit überging. Von den deutſch-böhmiſchen Künſtlern, deren Heros in früherer Zeit Joſef Manes (1821—1871) war, iſt ſpäter beſonders Emil Orlik (geb. 1870) hervorgetreten, ein Genie in allen dekorativen Künſten, mit allen graphiſchen Techniken und Aufgaben vertraut (ſ. auch Abb. 530) und ein Meiſter in der Kunſt, eine Fläche mit pikanten Farbenreizen zu ſchmücken. Auf eine ſolche Begabung mußte die japaniſche Kunſt beſonderen Einfluß üben, und Orlik vertiefte ſeine Kenntniſſe von den Meiſtern von Nippon, indem er ſelbſt eine Reiſe nach Oſtaſien machte, von der er noch mutiger und in ſeiner dekorativen Sprache gefeſteter wiederkehrte. Seine Schaffenskraft umfaßt viele Gebiete, böhmiſche Kleinſtadtſzenen von prächtigem, realiſtiſchem Humor, Winkel aus alten Gaſſen, Landſchaften von feiner Stimmung, Plakate und Buchſchmuckarbeiten von graziöſeſter Pikanterie. Seit 1904 lehrt Orlik am Berliner Kunſtgewerbemuſeum. Von den böhmiſchen Landſchaftern ſei Vaclav Radimski (geb. 1868), der wiederum in Paris die Lichtmalerei der Impreſſioniſten mit allen ihren Raffinements ſtudiert hat, von den jüngeren Polen, die ſich der modernen Malerei mit Enthuſiasmus in die Arme warfen, Joſeph Mehoffer (geb. 1869) genannt.

In lebhafterem Tempo iſt Rußland im letzten Jahrzehnt vorwärts geſchritten. Porträtiſten, Soldatenmaler und Genrekünſtler von mittleren Graden deckten im Zarenreiche von der Wende des achtzehnten Jahrhunderts an lange Zeit das Bedürfnis der Kunſtfreunde, die ſich im übrigen an das Ausland hielten. Unter den Militärmalern iſt Alexander Orlowsky (1777—1832) zu nennen, ein redlicher Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit, unter den Porträtiſten Dmitri Lewizki (1735—1822), von deſſen Werken namentlich der Zyklus ſeiner Bildniſſe der Penſionärinnen des adligen Smolny-Stifts berühmt geworden iſt (Abb. 462), ſodann die Schüler Lewizkis, wie Wladimir Borowikowski (1758—1820) und Oreſt Kiprenski (1783—1836), der ſeine Offiziere und Adligen mit großer Friſche konterfeite. Daneben verfügte Rußland über einen froſtigen Klaſſizismus, der ſich hier, wo ihm alle Verbindungen mit der Volksbildung fehlten, noch unfruchtbarer erwies als in den andern Ländern. Ihm folgte nach europäiſcher Ordnung die koloriſtiſche Geſchichtsmalerei. Karl Brüllow (1799 bis 1852) ward ihr Meiſter, deſſen Rieſenbild „Der Untergang Pompejis“ einen Sturm der Be-

Digitized by Google

461. Milton diktiert das „Verlorene Paradies", von M. Munkacsy.

geisterung in ganz Europa erregte. Von Rom, wo Brüllov es gemalt, ward es im Triumph nach Rußland gebracht und gab das Zeichen zum Beginn einer Historienkunst, die sich zwar in nichts von der Delaroches und der Belgier unterschied, aber immerhin das Verdienst hatte, das Recht der russischen Malerei auf Farbe und bewegtes Leben wieder zu betonen. Doch wie die Deutschen und Franzosen der historischen Epoche, konnte auch Brüllov bei einfacheren Vorwürfen (wie dem vielgenannten Doppelbilde des Ehepaars Olenin zwischen römischen Ruinen) überaus delikat und geschmackvoll sein (Abb. 463). Fiodor Bruni (1800—1875), Thimotheus von Neff (1805—1876), die beide an den Gemälden der Isaakskathedrale in Petersburg beteiligt sind, und ein ganzes Bataillon kleinerer Geister schloß sich Brüllov an. Einen großen Erfolg hatte erst wieder Hendrik Siemiradzky (1843—1902) mit seiner Phryne (Abb. 464) und seinem Sensationsbild „Die Fackeln des Nero", das eine Rundreise über den ganzen Kontinent antrat. Eine Verinnerlichung und Vertiefung des rasch schablonenmäßig gewordenen Betriebes hatte schon vorher Alexander Iwanow (1806—1858) angestrebt, der an Stelle der Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit gewissenhaftes Studium und Eindringen in das Wesen des Gegenstandes predigen wollte. Ein Beispiel suchte er selbst in seinem großen Gemälde „Die erste Erscheinung des Messias im Volke" zu geben, an dem er länger als fünfundzwanzig Jahre mit eisernem Fleiß arbeitete, und dessen Vorstudien noch mehr als das Werk selbst einen Künstler von großem Zuge und eminenter malerischer Begabung erkennen lassen; sodann in seinen eigentümlich modern anmutenden Freilichtaktstudien. Der Realismus setzte dann auch in Rußland mit der Genremalerei ein, die schon im Beginn des Jahrhunderts durch die wahrheitsgetreuen, schlichten Schilderungen aus dem Bauernleben von Alexis Wenetzianow (1779—1847) eingeleitet worden war, aber erst später durch Wassily Sternberg (1818 bis 1845) und namentlich durch Paul Andreewitsch Fedotow (1815—1852) das Publikum eroberte, der durch geschickt vorgetragene Humoristika und Moralitäten („Der Major auf Freiersfüßen", „Der Morgen nach dem Hochzeitstage", „Die Mausefalle" usw.) seine Leute zu fesseln

462. Natalie Borjtschov, Stiftsfräulein des Smolnmkloiters, von D. Lewizki. Im Beſitze des Kaiſers von Rußland.

463. Gräfin Samoilov mit Tochter, von K. Brullov. Kiew, Privatbeſitz.

464. Phryne, von H. Siemiradzki. St. Petersburg, Museum Alexanders III.

wußte. Schärfere Töne wurden angeſchlagen, als die politiſche Bewegung langſam in ſchnelleren Fluß geriet. Nun wollte man nicht nur unterhalten, ſondern erziehen, warnen, aufklären. Das lauteſte Echo fand bei dieſer mehr ethiſchen als künſtleriſchen Tätigkeit Waſſily Wereſchtſchagin (1842—1904), der neben Tolſtoi die Parole „Krieg dem Kriege“ ausgab, zu dieſem Zwecke die ausgeſuchteſten Greuel mit rückſichtsloſem Realismus malte und, ſelbſt ein Kriegsheld von unerſchrockener Kampfluſt, ſich ſo lange im Feuer der Schlachten tummelte, bis er vor Port Arthur auf dem Petropawlowsk ein tragiſches Ende nahm. Wereſchtſchagins Bilder aus dem ruſſiſch-türkiſchen Kriege („Die Schädelpyramide“ [Abb. 465], „Vergeſſen“, „Straße nach Plewna“, „Skobeleff auf dem Schipkapaß“ u. a.) erregten trotz ihrer rohen maleriſchen Quali-

465. Die Apotheoſe des Krieges, von W. Wereſchtſchagin. Moskau, Galerie Trétjakow.

täten in ganz Europa Senſation, nicht minder ſeine Gemälde aus Turkeſtan und Indien. Doch ſchon die Zyklen ſeiner realiſtiſchen Chriſtusbilder und des Napoleonzuges nach Rußland hatten keinen Erfolg mehr; die Anforderungen, die man an die Malerei ſtellte, waren inzwiſchen gewachſen. Dennoch iſt Wereſchtſchagin nicht nur durch ſeine Perſönlichkeit intereſſant. Sein radikaler, beherzter Wirklichkeitsſinn ermutigte die ganze jüngere Generation in ihrem Kampfe gegen die akademiſche Konvention.

Es war im Jahre 1869, als dieſe Jüngeren ihr Haupt erhoben, eine Gruppe von dreizehn Schülern der Moskauer Akademie, die ihrer Nährmutter offen den Krieg erklärten. Zu ihnen gehörte der Mann, der noch heute als das Haupt der modernen ruſſiſchen Kunſt verehrt wird: Ilja Rjepin (geb. 1844). Er war es, der die Malerei des Zarenreiches wieder auf nationalen Boden ſtellte. Selbſt in Italien malte er eine ruſſiſche Sage, und heimgekehrt ward er der unermüdliche Schilderer ſeines Vaterlandes. Seine „Barkenzieher an der Wolga" ſind ein ergreifendes Klagelied von der Qual und dem dumpfen Druck, der auf dem geknechteten Volke laſtet. Seine Szenen aus dem Leben der niederen Leute, ſeine Porträts, unter denen ſich die ſchönſten Bildniſſe Tolſtois (Abb. 466) befinden, ſind Urkunden zur ruſſiſchen Geſchichte der Gegenwart. Selbſt ſeine Hiſtorienbilder (Abb. 467) ſind von einer ſo überzeugenden Wahrheit, daß die ähnlichen Werke nicht nur ſeiner Landsleute dagegen verblaſſen. Unter Rjepins Mitkämpfern von 1869 intereſſieren beſonders die Brüder Conſtantin und Wladimir Makowsky mit ihren realiſtiſchen Ausſchnitten aus dem Petersburger Leben.

466. Leo Tolſtoi, von J. Rjepin. St. Petersburg, Privatbeſitz.

Das Auftreten jener Gruppe war epochemachend; namentlich ſeitdem ihre Sezeſſion von der Akademie den Anlaß zur Begründung der „Geſellſchaft für Wanderausſtellungen" gab, deren Veranſtaltungen im ganzen Lande reformierend wirkten. Inzwiſchen hatte auch die Landſchaftskunſt einen Aufſchwung genommen. Aber der Realismus des „Wanderer", wie man ſie kurz taufte, war doch im Grunde zu trocken und proſaiſch, um auf die Dauer zu befriedigen. Wie überall waren es nun die Landſchafter, die der Entwicklung neue Bahnen frei machten. Auf dieſem Gebiete hatte im Anfang des Jahrhunderts noch eine vom Auslande beeinflußte dekorative Manier geherrſcht. Dann machte ſich ein mehr nationaler Zug geltend; namentlich Iwan Schiſchkin (1831—1898) ging in ſeinen Bildern von der weiten nordruſſiſchen Ebene und

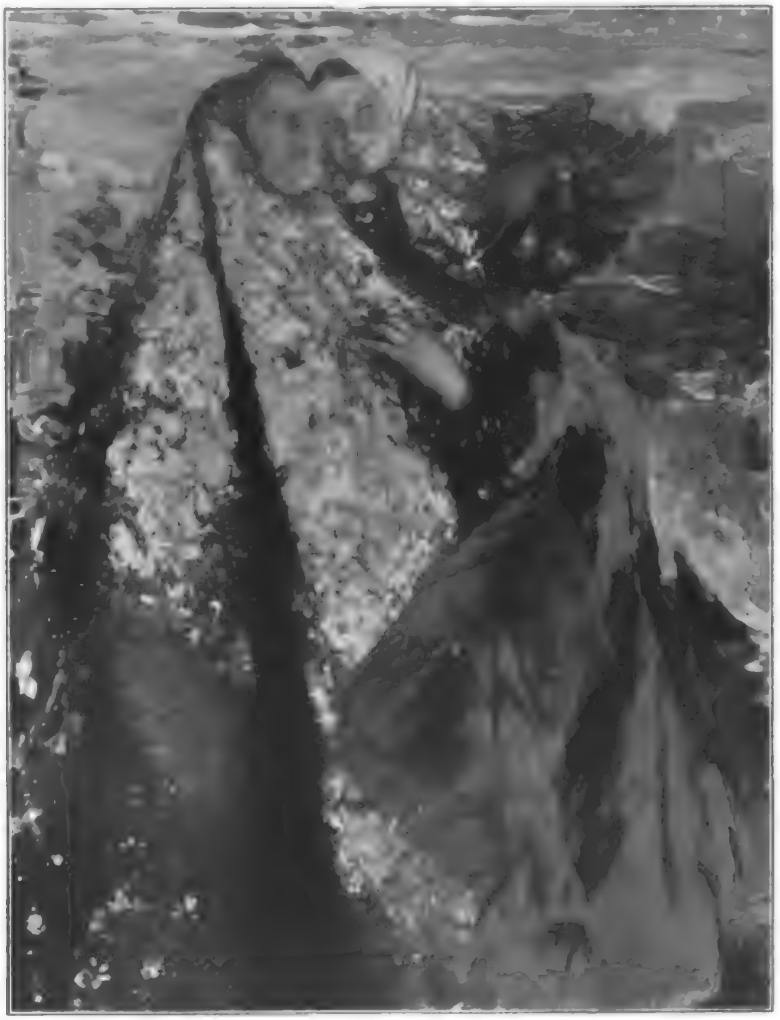
Digitized by Google

467. Koſaken, eine Antwort an den Sultan ſchreibend, von J. Rjepin.
St. Petersburg, Muſeum Alexanders III.

ihren Wäldern zu einer ehrlichen, freilich nicht ſehr poeſievollen Naturauffaſſung über. Erfolgreicher als er war der Marinemaler J. K. Aiwaſowsky (1817—1900), jahrzehntelang eine Kunſtmarkt-Berühmtheit, der, wenn er ſich Zeit ließ, neben ſeinen plumpen Effektbildern auch Meeresſzenerien von großer Schönheit malen konnte. Dann meldeten ſich mit Iſaak Lewithan (1861—1900), der von einem tonigen Dunkel zu melancholiſch ſilbergrauen Harmonien überging (Abb. 468), mit Konſtantin Korowin (geb. 1861, Abb. 471) und Valentin Serov

468. Herbſt, von J. Lewithan. St. Petersburg, Privatbeſitz.

(1865—1911), dem Meiſter ſtimmungsvoller Herbſtbilder echt ruſſiſchen Charakters, die Lehren von Barbizon im Zarenreich zum Worte. Und nun waren die Schleuſen geöffnet. Ungehindert ſtürmten die weſteuropäiſchen Einflüſſe über die Grenze, die unglaublichſten Gegenſätze etablierten ſich nebeneinander, „Albrecht Dürer und Claude Monet, Zurbaran und Beardsley, Claude Lorrain und van Gogh, Paleſtrina und Richard Strauß“, wie Igor Grabar, ein junger Maler und Kunſtſchriftſteller, es bezeichnete: und in der von Sergei Diagilev begründeten Zeitſchrift



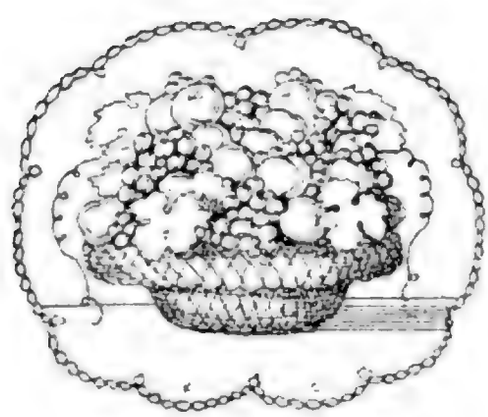
469. Ruſſiſche Bäuerinnen, von F. Maliavin.

„Mir Iskuſſtwa“ fanden die modernen Kräfte einen Mittelpunkt und eine Stütze, wie einſt die Jungwiener in „Ver sacrum“. Serov entwickelte ſich, abſeits von ſeiner Landſchaftskunſt, als ein Porträtiſt von großen Qualitäten; daneben ſchuf er prickelnd-maleriſche Szenen aus dem höfiſchen Leben des achtzehnten Jahrhunderts, die an Menzel erinnern. Gleichfalls an Menzel, ja faſt noch an Chodowiecki, laſſen die zierlichen Rokoko Zeichnungen und Aquarelle von Alexander Benois (geb. 1870) denken. Noch raffinierter und aparter erſcheint Konſtantin Somov (geb. 1869), der in überaus reizvollen, leicht ſtiliſierten Szenen aus dem ancien régime, lieber noch aus

471. Der Sänger Schaliapin, von K. Korowin. Moskau, Privatbesitz.

470. Im Schlummer, von B. Kustodiev.

der Biedermeierzeit, in graziösen dekorativen Entwürfen und feinen Landschaftsskizzen einen Geschmack von höchster Delikatesse verrät; er ist die russische Parallelerscheinung zu Beardsley und Thomas Theodor Heine (Abb. 472). Zu dieser Gruppe preziöser Aquarellisten und Graphiker gehören endlich die Versaillesstudien von Stepan Yaremitich. Doch auch die andere Seite des russischen Wesens, die derb barbarische Gesundheit der unverbrauchten Rasse, kommt in einem Kreise jüngerer Kräfte zur Geltung. Vor allem in Filipp Maliavins (geb. 1869) glänzend gemalten, von dem Schweden Zorn angeregten großen Bauernbildern, die besonders gern in einem grell aufgetragenen Rot schwelgen (Abb. 469). Und weiter sehen wir Spiegelungen und Reflexe aller modernen Strömungen. So in Purvits Landschaften, die von einer freien und starken Naturanschauung erfüllt sind. In den phantastischen und stilisierten Landschaften von Nikolai Röhrich, die Anregungen von dem Finnen Gallén erkennen lassen. In den Bildern der Impressionisten Viktor Mussatov (1869—1895, Abb. 470) und Michael Wrubel (1856—1910), von dessen Werken das Bild des gefallenen Engels („Der Dämon") und die genialen, vom Publikum verhöhnten Skizzen für die Wladimirkirche in Kiew besonders berühmt geworden sind. Und in den Werken einer ganzen Schar leidenschaftlich um Ausdruck ringender junger Talente, deren Reichtum wir erst in jener großen russischen Ausstellung erkannten, die 1906 und 1907 durch Europa wanderte und allenthalben Überraschung und Bewunderung erregte. Der Boden des Zarenreiches treibt auch in der Kunst zahllose hoffnungsvolle Keime, die nur der Pflege und der Ruhe sicheren Wachstums bedürfen, um aufzublühen.



472. Zeichnung von E. Somov.
(Mir Iskusstwa)

473. Der Märtyrer Tarciſius, von A. Falguière. Marmor. Paris, Luxembourg.

4. Moderne Plaſtik und Architektur.

Die Malerei, als die führende Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts, war in dem Befreiungskampf vorangegangen, die andern Künſte folgten. Auch Plaſtik und Architektur fanden in den letzten Jahrzehnten völlig neue Wege. Wir ſahen ſchon früher, wie ſich die Bildhauerkunſt langſam aus der Umarmung des akademiſchen Stils befreite, wie der Anſchluß an die Kunſt der Barockzeit eine neue Freude an ſinnlich kraftvollen Formen und ſtärkerer Bewegung mit ſich gebracht hatte, und wie in Frankreich ein jüngeres Geſchlecht aus intimerem Naturſtudium zu neuen und freieren Ausdrucksmitteln gelangte. Das Problem, um das es ſich bei der modernen Plaſtik handelte, war nicht ſo leicht zu löſen. Denn die Kunſt der reinen Form, dies Symbol alles Gefeſteten, in ſich Geſchloſſenen, ſtand von Hauſe aus in einem natürlichen Gegenſatz zu dem Geiſt einer Zeit, in der ſich alle feſten Formen der Anſchauungen und Begriffe zu löſen begannen. Eine Epoche, die in Richard Wagners unendlicher Melodie den letzten Ausdruck ihrer Empfindung, in Manets wogenden Lichtfluten ein Abbild ihres Sehens fand, deren Denken in die hymniſchen Aphorismen Nietzſches zerflatterte, konnte nicht ſo ohne weiteres die Mittel finden, in Stein und Erz das auszudrücken, was ihr Innerſtes bewegte.

Frankreich bleibt auch fernerhin an der Spitze. Zwar die Denkmalsſucht der letzten Jahrzehnte, die in Deutſchland und Italien, wo ſie mit der Herſtellung der nationalen Einheit zuſammenhing, wahre Orgien feierte, hat auch die Franzoſen nicht verſchont und in Paris wie in den Provinzſtädten eine ſchwere Menge ſchwächlicher und phraſenhafter Monumentalſkulpturen entſtehen laſſen. Doch die alte ſolide Technik der franzöſiſchen Bildhauer ſchützte ſie dabei immerhin vor den ſchlimmſten Entgleiſungen. Überdies war man in Frankreich vorurteilslos genug, auch dem revolutionären Künſtler gelegentlich einen Denkmalsauftrag anzuvertrauen, und eine neuerdings vielfach beliebt gewordene Form, die man für die Ehrung bedeutender Männer fand: eine Büſte, deren Sockel von wenigen allegoriſchen Geſtalten umgeben iſt, hat manche reizvollen Reſultate gezeitigt. So hat Raoul Verlet es ſogar gewagt, in ſeinem originellen Maupaſſant-

Denkmal auf die Stufen des Poſtaments, das die Büſte des Dichters trägt, als ſeine Perſonifikation ſeiner Poeſie eine pikante Pariſerin in moderner Toilette zu ſetzen.

Die temperamentvolle Kunſt Carpeaux' wurde von zwei Schülern ſeines Kreiſes, von Jules Dalou (1838—1902) und Alexandre Falguière (1831—1900) fortgeſetzt. Zwar iſt auch Dalou in ſeinem rieſigen „Triumph der Republik“ dem rhetoriſchen Pathos nicht fern geblieben, aber in ſeinen Büſten, ſeinen Skizzen zu einem „Denkmal der Arbeit“ (Abb. 474) und andern Kompoſitionen (Triumph des Silen, Bacchiſche Szene) verbindet ſich ein enormes Formgefühl mit unbedingter Naturwahrheit. Eine Zeitlang hat Dalou in London gewirkt (Abb. 475), wohin er als Communard von 1871 geflohen war, und wo er der jüngeren engliſchen Plaſtik bedeutſame Anregungen vermittelte. Auch Falguière hat in ſeinen Denkmälern und großen Effektſtücken oft etwas Theatraliſches (Abb. 473). Doch auch er iſt ein Meiſter des Porträts geweſen, und die berühmten Figuren ſeiner Diana und ſeiner Tänzerin ſind unnachahmliche Leiſtungen einer Bildnerei, der die Ehrfurcht vor der Natur als das heiligſte Geſetz gilt. Falguières Schüler Antonin Mercié (geb. 1845) hat nicht die unbedingte Sicherheit ſeines Meiſters, doch auch er verfügt, namentlich an deutſchem Maßſtab gemeſſen, über ein bedeutendes Können. Mercié iſt namentlich durch ſeine etwas chauviniſtiſch angehauchte „Quand même“-Gruppe (Abb. 476) populär geworden. Auch eine zweite patriotiſche Erfindung, die Gruppe „Gloria victis“ (im Hôtel de Ville), knüpfte an den Krieg mit Deutſchland an und brachte dem Künſtler einen großen Erfolg.

Von Carpeaux über Dalou und Falguière führt jedoch ein direkter Weg zu dem größten Genie der modernen franzöſiſchen Plaſtik, zu Auguſte Rodin (geb. 1840). Seine Tat war es, die Brücke zwiſchen der Ruheloſigkeit des Geiſtes unſerer Zeit und der Ruhe der Plaſtik, zwiſchen dem Fließenden und dem Feſten zu finden. Es war natürlich und lag auch nur in der Konſequenz der techniſchen Entwicklung, daß dieſe Verbindung durch einen engeren Anſchluß der Bildhauerei an die Prinzipien des Maleriſchen hergeſtellt wurde. Rodin begründete dieſen Bund kraft ſeiner Perſönlichkeit und ſchuf ſich ſo ein Mittel, alle Zerriſſenheit und Sehnſucht der Gegenwart, ihr ſeufzendes Erkennen, ihre Schwäche und ihr unbegrenztes Wollen in den Rhythmus der Form zu bannen. Er nimmt dabei ebenſo wie die impreſſioniſtiſchen Maler die Mitarbeit des Beſchauers in Anſpruch, indem er den Prozeß des Werdens in ſeinen Werken offen darlegt, ſo daß wir ſeine perſönliche Arbeit miterleben. Deutlich ſehen wir in Rodins Marmorwerken, wie die Figur ſich aus dem Stein löſt; ganz wie die Impreſſioniſten bleibt er vor dem „letzten Stadium“ der Ausführung ſtehen. Dabei wechſelt er in der Behandlung der einzelnen Teile. Hier verſchwimmt noch alles und geht in die unbelebte Materie über; dort iſt mit weiſer Berechnung die Ausführung abgebrochen, die Bohrlöcher der Maſchine und die Spuren des Meißels ſind nicht überarbeitet, — aber dort iſt ein Stück Marmor ganz frei geworden, der Hauch des Schöpferodems hat es getroffen, und menſchliche Glieder, im Innerſten belebt und beſeelt, ſtreben zum Lichte. Und dieſe Glieder und Figuren nun ſind völlig aus der Materie erlöſt und in die Sphäre der reinen Form emporgehoben; ſie tragen den Stempel

474. Studie für das unvollendete Denkmal der „Arbeit“, von J. Dalou. Bronze.

475. Brunnen in London, von J. Dalou.

476. Quand même, von Ant. Mercié. Marmor.

des Gewordenen, nicht mehr des Werdenden, und zeigen die Formen der Natur in beſonnenſter Auswahl des Weſentlichen. Jeder Muskel zittert und ſpannt ſich unter der Haut, die doppelt warm und weich erſcheint im Kontraſt zu der Kälte und Härte des Steins: das Blut ſtrömt und pocht in den Adern, die Nerven zucken und beben. Der ganze phyſiſche Organismus atmet und arbeitet, das Fleiſch blüht und duftet, doch alles wächſt über die Wirklichkeit hinaus und wird zum blühenden Symbol der zeugenden Natur und des Lebens. Das iſt Rodins unerhörte Wirkung: maleriſch eingeführte Plaſtik: durch das Vibrierende und Verſchwommene vorbereitete Klarheit: Beſtimmtheit, die durch das Unbeſtimmte gegangen iſt; das Unorganiſch-Körperhafte, der Stein, erſt gelockert und dann organiſch körperhaft geworden. Im Verfolgen dieſer Entwicklungsreihen, im Vergleichen der Kontraſte, welche die Endpunkte bilden, liegt der fabelhafte Reiz für den Beſchauer (Abb. 477). Dadurch, daß ringsum die vielſagenden Andeutungen früherer Stadien zu finden ſind, verlieren die Stellen, an denen die Formen ausgeglättet erſcheinen, jede autoritative Arroganz. Sie ſtellen ſich in dieſer Umgebung nicht als ein „Fertiges“ dar, ſondern nur als ein anderes, in gewiſſem Sinne höheres, aber noch immer

477. Tanaide, von Auguſte Rodin. Marmor.

nicht endgültiges Stadium der Formauffaſſung. Und dennoch geben ſie dem Auge, das ſich rings am ahnenden Verſtehen, am Löſen geheimnisvoller Rätſel ergötzt hat, einen feſten Halt. Es ſieht das Heiligtum der Form, das aus dem Wogen des Chaos aufragt. Rodins Bronzen vollends künden noch lauter von der Arbeit ſeiner Hand: denn in gehorſamer Treue folgt der Metallguß dem leiſeſten Druck jedes Fingers auf der weichen Tonmaſſe des Modells.

Langſam ſtieg Rodin zum Gipfel auf. Zwar ſchon ſeine früheſten großen Werke, der „Mann der Urzeit“ und der „Johannes“, die beiden wundervollen Bronzen des Luxembourg, ja auch ſeine Erſtlingsarbeit, die Büſte des „Homme au nez cassé“, hoben ihn hoch empor über die zeitgenöſſiſche Plaſtik. Ein Realismus lebt hier, der die Züge der Natur mit unvergleichlicher Schärfe feſthält und ſie dennoch zugleich aus der Bedingtheit des Einzelfalles zu höherer Geltung rettet. Und ſchon erſcheint die Rodinſche Gebärde, die den Beſchauer weit über das Kunſtwerk ſelbſt hinausweiſt: ſchon erſcheint der erſchütternde Ausdruck des inneren ſchmerzvollen Erlebens, der klagende Sehnſuchtsruf des modernen Menſchen nach einem Ausgleich ſeiner ſinnlichen und geiſtigen Natur. Noch erklingt er milder und gedämpfter; aber dann wächſt er, ſchwillt an, bis er ſich in dem grandioſen Monument Victor Hugos (für den Garten des Luxembourg) zu ſchreckhafter Erkenntnis, in den leidenſchaftlichen Kompoſitionen des Höllentors für das Musée des Arts décoratifs zu wilder Verzweiflung, in der bizarren Statue des Balzac, die vom Hohn der Menge überſchüttet wurde, zu ſchluchzender Ekſtaſe ſteigert. Rodin ſah Bewegungen, Bewegungsteilchen und Bewegungsübergänge, die man vor ihm nicht beachtete. Das geſchärfte Auge der neuen Zeit entdeckte hier wie überall einen unerſchloſſenen Reichtum. Und er war ſtark genug, an jeder Stelle das Gewimmel der flüchtig vorüberhuſchenden, kaum bemerkbaren Teilerſcheinungen zu bannen, ſie zu einem Formelement zu verſchmelzen, das keiner einzelnen von ihnen glich und doch ſie alle enthielt. Dieſe Kraft gibt ſeinen Werken die innere Harmonie, die aller äußeren Harmonie der Konvention ſpottet, ob ſie

ſich ihr durch den zufälligen Charakter des Themas von außen nähert, wie in dem Menſchenpaar des „Kuſſes“ (Abb. 478), oder ſie geradezu verhöhnt, wie in der ſcheinbar zerklüfteten, an gotiſche Holzſkulpturen erinnernden Gruppe der ſechs Bürger von Calais, die im Büßerhemd, den Strick um den Hals, den Todesgang zum Feinde antreten, um ihre Stadt von Belagerung und Hunger zu erlöſen. Und derſelbe Künſtler, der in ſolchen Werken denſelben unheimlichen Viſionen und inneren Qualen der modernen Seele Ausdruck zu geben weiß, die zu gleicher Zeit in Baudelaires Gedichten und Huysmans' Romanen literariſchen Niederſchlag fanden, iſt in ſeinen Bronzebüſten (Talou [Abb. 479], Falguière, Puvis de Chavannes u. a.) ein Meiſter ſchärfſter und beſtimmteſter Charakteriſtik.

Rodins Werke konnten nur auf dem Boden des ſoliden Handwerks, den die franzöſiſche Bildhauerkunſt ihr eigen nennt, erwachſen. Wo dieſer fehlt, muß ſein kühnes Modellieren zerfließender Formen Gefahr bringen. Selbſt der Künſtler, der Rodin vielfach angeregt hat, der in Paris lebende Italiener Medardo Roſſo, iſt bei ſeinen Verſuchen, einen radikalen Impreſſionismus der Plaſtik zu begründen, geſcheitert. Roſſo, der in ſeiner Jugend einer der harmloſen italieniſchen Bildhauer war, die nichts weniger als Revolutionäre ſind, begann plötzlich mit ſeinen Experimenten. Die große Malerei der Franzoſen hatte es ihm angetan, und er ſtrebte danach, etwa ein Carrière der Plaſtik zu werden. Rembrandtiſche Licht- und Schattenkontraſte, verſchleierte, in nebelhaften Umriſſen, wie aus dem Chaos auftauchende menſchliche Erſcheinungen und grelle Sonnenſpiele ins Dunkel hinein — das wollten ſeine Hände in Wachs und Ton ausdrücken! Von dem verſchwommenen Kopf eines Kindes, der wie ein Stück Materie in wunderſamem Übergangszuſtand zwiſchen unbelebter Erde und Menſchenweſen ausſah und in aller Zerfloſſenheit ſeiner Formen etwas von dem Myſterium der Schöpfung ahnen ließ, ging er weiter zu ſchwankenden Körperfragmenten, zu Köpfen, auf denen der Druck des Daumens tanzende Lichter andeuten will, zu Frauengeſichtern mit einem Schleier, der ſelbſt als feſte Form gegeben iſt. Man iſt nicht erſtaunt, zu hören, daß Roſſo in ſeinem Atelier die Gruppe zweier Menſchen aufbewahrt, Mann und Frau, die auf der Straße dahingehen, und neben denen der Schatten plaſtiſch dargeſtellt iſt, der ſie begleitet. Hier iſt alſo das abſolut Flächige, das wirklich Zweidimenſionale, das einzige Zweidimenſionale, das wir kennen, körperhaft, dreidimenſional, nachgebildet! Die Theorie des materiſchen Gedankens hat bei Roſſo weit über das hinaus geführt, was plaſtiſch möglich iſt.

478. Der Kuß, von A. Rodin. Marmor. Paris, Luxembourg.
(Neue Photograph. Geſellſchaft)

Digitized by Google

479. Büſte Dalous, von Auguſte Rodin. Bronze.

Mit ganz anderer bildhaueriſchen Empfindung ging der ruſſiſche Fürſt Paul Troubetzkoy (geb. 1866), wahrſcheinlich auch durch Roſſo angeregt, dem Problem der impreſſioniſtiſchen Plaſtik nach. Er iſt in ſeiner Stoffwahl Naturaliſt: die einfachſten Objekte genügen ihm, um durch ſie zu den Geheimniſſen der Natur und der Wirklichkeit vorzudringen. Ein Hund, ein altes Pferd, oder gar ein Petersburger Schlitten mit dem Kutſcher auf dem Bock, der ſich in ſeinen Mantel wickelt; daneben Geſtalten in moderner Kleidung, in ganzer und halber Figur (Halbfigur Segantinis, Abb. 480). Auch Troubetzkoy ſuchte der Ausglättung der Form ebenſo aus dem Wege zu gehen, wie die Maler auf die Ausglättung des farbigen Vortrags verzichteten, um dadurch die Beziehungen des umgebenden Raumes zu ſeinen Figuren feſtzuhalten, die Einwirkung des Fluidums der Atmoſphäre und des Lichtes, das Zittern der Konturen, das Schwanken der Oberfläche, das Schillern der Reflexe, die unaufhörliche Bewegung der Körper, die genau genommen niemals aufhört. Er lockert alle Feſtigkeiten, ſetzt die Unzahl der entſcheidenden Einzelflächen und Einzelformen unvertrieben nebeneinander und überläßt es dem Auge des Beſchauers, die Summe zu ziehen. Es bleibt genau an dem Punkte ſtehen, wo die Arbeit weit genug fortgeſchritten iſt, um über die bloße Skizze, die Anlage, hinausgewachſen zu ſein, aber noch nicht ſo weit gediehen iſt, daß ſie auf eine „Endgültigkeit“ Anſpruch macht, die ihr in Wahrheit doch nicht innewohnt. So erhalten Troubetzkoys Werke den Stempel ungeheurer Naturwahrheit. Das maleriſche Spiel von flüchtigem Licht und weichem Schatten

verbindet ſich mit dem harten Material der Bronze, für die er faſt ausſchließlich arbeitet, zu höchſt komplizierten neuen Wirkungen.

Rodin hat auf die Bildhauerkunſt ganz Europas einen umwälzenden Einfluß ausgeübt. Doch haben ſich die beſten unter denen, die ſeinen Spuren gefolgt ſind, wohl gehütet, ſich auf die Wagniſſe einzulaſſen, die nur ſeinem Genie gelingen konnten. In Frankreich folgte ihm aus einiger Entfernung Albert Bartholomé (geb. 1848), der in ſeinem ſchönen Totendenkmal für den Père la Chaiſe-Friedhof in Paris ſich Rodins Kunſt leidenſchaftlicher Beſeelung und Belebung der Körperformen zum Muſter nahm (Abb. 481). In der Art, wie dieſe Gruppen angſtvoller, verzweifelnder, hoffender, verzückter und von furchtbarem Schmerz gepeinigter Geſtalten dem dunklen Tor der Ewigkeit zugeführt werden, hat Bartholomé eine bewundernswerte Rundheit und Geſchloſſenheit der Kompoſition erreicht, die doch den Ausdruck der Empfindung nirgends vergewaltigt.

480. Büſte Segantinis, von Fürſt Troubetzkoy. Bronze.

Der bedeutendſte Künſtler aber, auf den Rodins Anregungen wirkten, war der Belgier Conſtantin Meunier (1831 bis 1905). Auf einem weiten Umweg erſt iſt Meunier zu ſeinem Ziel gelangt. Als junger Bildhauer ſtand er, ein Schüler Fraikins, ganz im Banne der akademiſchen Konvention. Die Sehnſucht, das Leben der Gegenwart in künſtleriſcher Spiegelung zu geſtalten, trieb ihn zur Malerei hinüber. Er war damals eine Zeitlang ein Naturaliſt im Stile von de Groux und ſchilderte das Leben der Armen und Elenden, der Enterbten und Zerlumpten. Da führt den beinahe Fünfzigjährigen im Jahre 1880 eine Reiſe in das belgiſche Induſtrie- und Bergwerksrevier, und er lernte dies „ſchwarze Land“ der Borinage kennen, dieſen geſchloſſenen Kreis von Arbeit, Zwang, Dumpfheit und ſozialem Groll, wo das Blut der Gegenwart in lauten Schlägen pocht, wo nicht klagendes Entſagen, ſondern eine poſitive Energie herrſcht, die Werte ſchafft und in die Zukunft deutet. Er malte nun in Ölbildern und Paſtellen, die wie Seitenſtücke zu Millets Werken erſcheinen, die Geſtalten der Arbeiter und das Reich, in dem ſich ihr Leben abſpielt (Abb. 483), und wie bei Millet nahmen auch bei Meunier die Figuren trotz ihrer Naturwahrheit ſofort den Charakter von Perſonifikationen einer ganzen Raſſe an, von Symbolen ihrer eigenen Exiſtenz. Man kann beobachten, wie in Meuniers Bildern dann das Maleriſche allmählich vom Formalen zurückgedrängt wird, wie die Einzelgeſtalten größer und beſtimmter werden und die Gruppen ſich reliefmäßig aufreihen. So kehrt er, ein anderer als

Digitized by Google

481. Das Monument der Toten, von A. Bartholomé. Sandſtein. Paris, Père Lachaiſe.

ehedem, langſam wieder zur Bildhauerei zurück. Und ſeit dem Jahre 1886, da der „Marteleur“ entſteht, die erſte ſeiner Arbeiterbronzen, ſchafft er die lange Reihe dieſer Figuren, die ſeinen Ruhm begründeten. Auch hier klingt Millets Tendenz nach: vom realiſtiſchen Einzelbilde zum Typus fortzuſchreiten. Dieſe Minenarbeiter, Bergleute, Puddler, Laſttäger, Landarbeiter und Fiſcher ſind aus redlichſter Treue und Intimität der Beobachtung entſtanden, und doch iſt jeder einzelne gleichſam ein Denkmal für alle ſeine Genoſſen, ein Sinnbild ihrer Tätigkeit und ihres Lebens (Abb. 482). Die bildhaueriſche Technik, die Meunier ſich ſchuf, ermöglichte ſolche Wirkung. Er übernahm von Rodin das impreſſioniſtiſche Prinzip, die ſorgſame Durchbildung der Einzelheiten dem Eindruck des Ganzen zu opfern, die Hauptelemente dieſes Eindrucks mehr unvermittelt nebeneinander zu ſetzen. Er lernte von dem Franzoſen die breite Behandlung der Formen, dieſe Kunſt des Andeutens, des Nichtallesſagens, die niemals ſtarr wirken kann, ſondern das organiſche Leben der Natur unmittelbar übernimmt, die nicht nur die Dinge ſelbſt wiedergibt, ſondern auch ihren Duft noch bewahrt. Rodin nannte einmal ſeine Art, Menſchenkörper wiederzugeben: voiler le nu. Auch Meunier kennt dieſe Verſchleierung des Nackten, die die Korrektheit aufgibt, aber den alſo aufgefaßten Figuren ein eigentümliches, geheimnisvolles Leben verleiht. Doch dieſer leichteren Behandlung der Oberfläche ſteht bei Meunier die ſtrengſte Gewiſſenhaftigkeit in der Durchdenkung des Körperbaues gegenüber. In großartiger Logik bauen die Geſtalten ſich auf; der ganze Organismus ihres phyſiſchen Gerüſts ſchimmert klar durch das Erz. Und dieſe klaſſiſche Solidität der Arbeit hält jenem Impreſſionismus die Wage. Sie iſt es, die auch den kleinſten Werken Meuniers ihren monumentalen Zug verleiht. Die alte Liebe des Künſtlers zur Antike ſpricht ſich hier in einer Verehrung aus, die nicht Nachahmung iſt, ſondern eine Übertragung des Prinzips der griechiſchen Plaſtik auf moderne Aufgaben, eine Fortbildung ihrer Geſetze (Abb. 484). In dieſer Ver-

Digitized by Google

482. Das Schlagwetter, von Conſt. Meunier. Bronze. Brüſſel, Kgl. Muſeum.

ſchmelzung des Klaſſiſchen und Impreſſioniſtiſchen, des rein Formalen und des maleriſchen Prinzips, in dieſer zwangloſen Verbindung liegt Meuniers Eigenart. Sie ergibt ſich ihm ganz natürlich, ebenſo wie die Löſung der Koſtümfrage, die ſonſt der modernen Plaſtik ſo viel Kopfzerbrechen macht. Meunier gab ſeine Arbeiten aus den Eiſenhämmern, Hüttenwerken, Minen und Schachten am liebſten mit nacktem Oberkörper, die Beine mit einer derben Hoſe bekleidet, an den Füßen ein paar plumpe Holzſchuhe, auf dem Kopf eine runde Mütze mit ganz ſchmaler Krempe: das ergab einen realiſtiſchen Eindruck und ließ der Formenfreude des Bildhauers doch genug zu tun übrig. Dieſe überzeugende Bekleidung trägt dazu bei, den Doppeleindruck zu verſtärken: daß wir ein Wirklichkeits-Abbild zu ſehen, und doch zugleich Erſcheinungen aus einer bedeutungsvolleren Welt gegenüberzuſtehen glauben. Die Gewandung ſelbſt wird nicht kleinlich durchziſeliert, ſondern in breiter, großzügiger Art behandelt; ſie wird nicht um den nackten Körper gelegt, ſondern mit dem Körper modelliert, der bekleidete Körper wird als Form aufgefaßt.

Die ganze Welt der Arbeit hat Meunier umſchrieben. Von der ruhigen Sicherheit des Tätigſeins, dem Stolz des Starken, der die Kraft ſeiner Muskeln ſpielen läßt, von der Anſpannung und Konzentrierung der Maſſen, die im Dienſte menſchlicher Kultur ſtehen, bis zum dürſtenden Schmachten nach Glück und Licht und zur brutalen Entſchloſſenheit der geknechteten Kreatur hat er allen Stimmungsnuancen Ausdruck gegeben, die hier verborgen ruhen. Und ſein letztes großes Werk, das an Dalous Plan erinnernde „Denkmal der Arbeit“, das einzelne ältere Figuren in monumentaler Vergrößerung mit Reliefdarſtellungen der Hauptgebiete menſchlicher Tätigkeit vereinigt, ſollte noch einmal die Summe ſeines Lebenswerkes ziehen. Es harrt bis heute noch der Ausführung.

483. Fabrikarbeiter, Zeichnung von Conſt. Meunier.

Die belgiſche Bildhauerkunſt hat auch neben Meunier bedeutende Erſcheinungen aufzuweiſen, die ſie der franzöſiſchen faſt ebenbürtig machen. Charles van der Stappen (1843—1910) hat ſich in ſeinen „Erbauern der Städte“, zwei ruhenden Arbeitergeſtalten, eng an Meunier angeſchloſſen, dann aber ſeine Tätigkeit weiter ausgedehnt und zwiſchen realiſtiſchen Figuren und dekorativen Arbeiten (Abb. 485), bei denen er oft edles Metall und Elfenbein zu Hilfe nahm, gewechſelt. Jules Lagae (geb. 1862) erinnert in der Gruppe der beiden Verurteilten, die aneinandergekettet in die Wüſte geſtoßen werden, an Rodins Bürger von Calais; doch ſtrebt er hier wie in ſeinen meiſterhaften Porträtbüſten zu einer ſtrengeren Einheit des formalen Ausdrucks. Jef Lambeaux (1852—1908) iſt ein ſouveräner Beherrſcher des nackten Menſchenkörpers. Als ein echter Vlame liebt er, wie einſtens Rubens, volle, üppige Geſtalten in leidenſchaftlichen Bewegungen (Abb. 487) darzuſtellen. Carpeaux' ſinnliches Ungeſtüm wird hier mit ſchwererem Germanenblut vermiſcht. Julien Dillens (1849—1904) hat ſich in ſeinen realiſtiſch und monumental zugleich gehaltenen Figuren der Brüſſeler Zünfte gleichfalls an Meunier gebildet. Charles Samuel (geb. 1862), der Schöpfer der launigen Gruppe von Eulenſpiegel und der Nele, Pierre Braecke, der gleichfalls in einigen Arbeiterfiguren an Meunier erinnert, Paul de Vigne (1843—1901), Thomas Vinçotte (geb. 1850), vor allem aber Victor Rouſſeau (geb. 1865), der in ſeinen ausgezeichneten Bronzen bis zu Rodins Höhe emporſteigt, und eine ganze Reihe weiterer Talente ſchließen den Kreis dieſer modernen belgiſchen Schule. Abſeits ſteht Georges Minne (geb. 1867) mit ſeinen merkwürdig fleiſchloſen, wie in einem Prokruſtesbett auseinander gezerrten Geſtalten, die dem Maleriſch Impreſſioniſtiſchen das Statiſche und Tektoniſche des menſchlichen Körperbaus mit ſtarker Abſichtlichkeit gegenüber ſtellen. Die Skulpturen der gotiſchen Epoche, die auch auf Rodin ſchon wirkten, ſchweben ihm dabei vor. Bei Minne iſt alles auf die ſcharfen Linien des Umriſſes geſtellt, auf ein Sichtbarmachen des Knochenbauorganismus, der aber ſogleich wieder mit großem Zuge vereinfacht wird (Abb. 486). Stärker als in ſeinen Bronzen und Holzbildwerken wirkt er in ſeinen Steinarbeiten. Geht er dort faſt wie ein Ingenieur vor, der ſeine Phantaſie an der Logik der Eiſenkonſtruktionen entzündet hat, ſo wirkt er hier wie ein Baumeiſter, der die Fügung plaſtiſcher Formen der architektoniſchen Maſſengliederung anähneln möchte. Wenn Rodin den Stein maleriſch lockert und daraus Skulpturen erwachſen läßt, bringt Minne architektoniſche Ordnung in die Materie,

Digitized by Google

um dann in hieratiſch ſtrengen Linien ein Geſicht, ein Gewand, zwei Hände herausſteigen zu laſſen.

Verwandt mit Minne iſt der Norweger Guſtav Vigeland, deſſen bizarrer Entwurf zu einem Grabdenkmal Henrik Ibſens jüngſt Aufſehen erregte. Vigelands bedeutendſte ältere Arbeit, das große Relief der „Hölle“ (Chriſtiania, Muſeum), hat dagegen wieder Beziehungen zu Rodin. Auch der Franzoſe Ariſtide Maillol (geb. 1861) gehört von fern in dieſen Kreis. Maillol teilt mit Minne, ebenſo wie mit Gauguin und andern franzöſiſchen Malern, die primitive, archaiſche Note, die hier als Kehrſeite eines überfeinerten Raffinements auftritt. Nur daß ſeine ſitzenden und ſtehenden nackten Frauen geſtalten nicht an die Fleiſchaskeſe der Gotik, ſondern eher an Statuen der ägyptiſchen, altgriechiſchen Vorzeit erinnern. Er iſt ein Impreſſioniſt der Plaſtik, der nicht nach Analogie der Malerei die Flächen lockert, ſondern eben als ein plaſtiſcher Impreſſioniſt die Hauptzüge des Formeindrucks feſthält, alſo die Flächen vielmehr ſchließt, ihre Einzelheiten abſichtlich ſorglos zuſammenfaßt, um den ganzen Nachdruck auf den einfachen und geſchloſſenen Umriß, auf das wechſelnde Spiel der Konturen zu legen. Von jüngeren Deutſchen ſind Hermann Haller und Bernhard Hötger, von Öſterreichern namentlich Anton Hanack und der Slave Meſtrovicz auf dieſe Wege eingebogen.

484. Der verlorene Sohn, von Conſt. Meunier. Bronze.

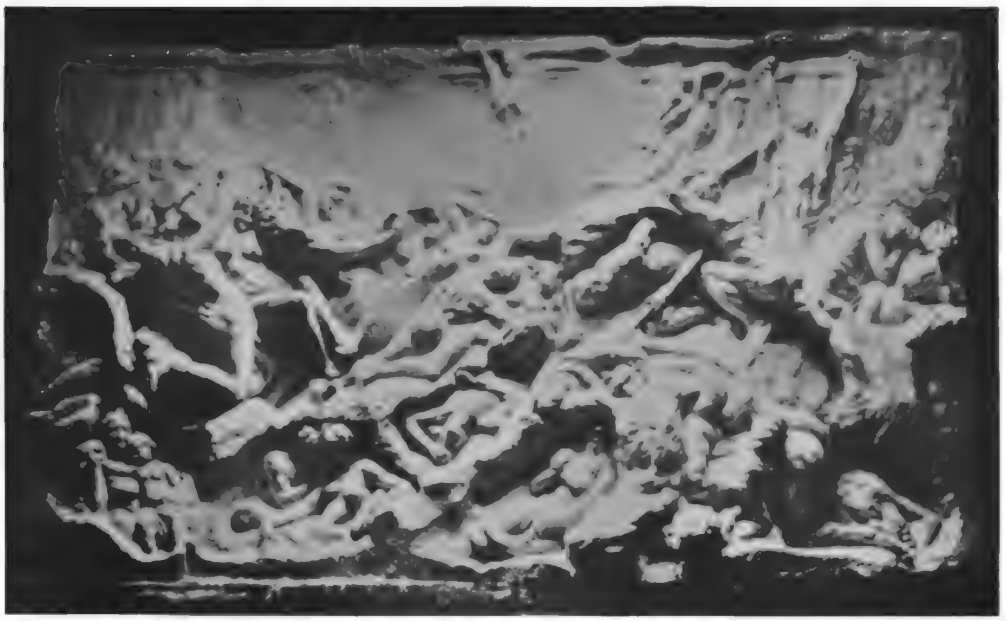
Den Weg von der Unruhe zur Ruhe, vom Impreſſioniſtiſchen zum rein Skulpturalen, iſt zu gleicher Zeit, wenn auch aus einer ganz andern Richtung, eine deutſche Bildhauergruppe gegangen, deren Erſcheinung neben Künſtlern wie Rodin und Meunier einen merkwürdigen Parallelismus bietet zu dem zeitlichen Zuſammentreffen Böcklins, Feuerbachs und Marées' mit dem Maneikreiſe. Auch dieſe Plaſtiker haben ihre künſtleriſche Heimat in Rom gefunden, wo der Einfluß von Marées ſelbſt ſtark auf ſie gewirkt hat, und wandern wieder dem Reich der Griechenſchönheit und der reinen Form zu, wie es nach den Hellenen die Frührenaiſſance betreten hat. Aber die Wünſche dieſer Künſtler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts ſind doch andere als die der alten Meiſter, andere auch als die der Klaſſiziſten um 1800. Zu viel Erkenntnis liegt dazwiſchen: ſie treten nicht mehr naiv an die Welt der idealiſierten Körperlichkeit, ſondern ein leiſer Hauch von Schwermut ruht über ihren beſten Werken. Es handelt ſich bei ihnen weder um eine Nachahmung der alten Vorbilder, noch um ein gewaltſames Losreißen von der Tradition, ſondern um eine Vertiefung der verflachten Anſchauung über Plaſtik bei den Künſtlern und dem Publikum in Deutſchland, um ein erneutes Ergründen der einfachſten und zugleich bedeutungsvollſten Raumgeſtaltungen.

485. Der Kunſtunterricht, allegoriſche Gruppe am Muſée des Beaux Arts in Brüſſel, von Ch. v. d. Stappen.

merkſamkeit vom eigentlich Plaſtiſchen ab. Hildebrands Reliefs weiſen uns den Weg, den er als Künſtler geht. Er ſucht zuerſt den Flächeninhalt, den der Umriß von einer beſtimmten Hauptanſicht aus liefert. Aber eben dieſer Umriß muß, ſo lehrt er, ſchon den vollen Eindruck des Körperlichen geben, in dieſer Anſicht muß bereits die Anregung zum Tiefeneindruck liegen. So gelangen wir zur Anſchauung des Räumlichen. Hildebrand arbeitet ſeine Reliefs nicht aus dem Grunde heraus, ſondern vertieft die Fläche, und die Phantaſie des Beſchauers denkt ſelbſtändig weiter. Dann ſchreitet er auf demſelben Wege vor zur Freifigur. Auch die Natur bietet ſich uns ja zuerſt in Bildwirkung, und hinter dem Flächigen erſt liegt das Körperliche, das des Laien ungeübtes Auge nur unklar erkennt, und das der Künſtler nun rein herausarbeitet. Meiſterhaft weiß Hildebrand dieſem Weg der Natur, den er theoretiſch erkannt und dargelegt hat, ſchöpferiſch zu folgen. Er geht dabei

Adolf Hildebrand (geb. 1847) iſt der Führer dieſes Kreiſes, der zugleich in ſeinem geiſtvollen Buche vom „Problem der Form in der bildenden Kunſt“ die Anſchauungen der Gruppe theoretiſch zu begründen ſuchte. Ein Reſt von ſpekulativem Denken und ſyſtematiſcher Selbſterziehung iſt auch in Hildebrands Werken zu ſpüren, aber ſein reines plaſtiſches Empfinden und ſein tiefes Erkennen des inneren Lebens der großen Formgeſetze hat ihn zu Werken von höchſtem Adel befähigt. Alles dient bei ihm dem einen großen Zweck: ein harmoniſches Spiel der Flächen und Linien zu fügen, bei dem ſich jedes Teilchen dem Ganzen unterordnet. Was er anſtrebt, iſt: „die ruhige, durch keinen äußeren Einfluß aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Exiſtenz“, ein Körperdaſein, das die Zufälligkeiten der natürlichen Erſcheinung abgeſtreift hat; keine leidenſchaftliche Bewegung zieht die Auf-

486. Der Schlauchträger, von G. Minne. Bronze. Bremen, Kunſthalle.



487. Die menſchlichen Leidenſchaften, von Jef Lambeaux.

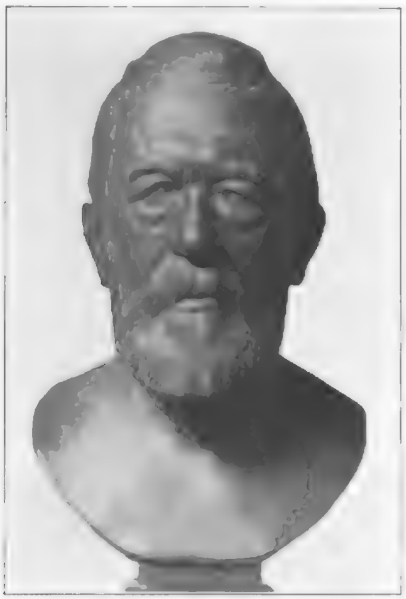
nicht vom Ton- oder Gipsmodell aus, ſondern ſtets vom maſſiven Steinblock. Denn ähnlich wie Rodin, wenn auch aus anderer plaſtiſcher Anſchauung heraus, erſcheint ihm die Tätigkeit des Bildhauers als eine Belebung der toten Erdmaſſe, als eine Beſeelung und Durchgeiſtigung der Materie. Doch nicht durch eine peinliche Wiedergabe des Äußeren wird dies Ziel erreicht, vielmehr durch die Erkenntnis der entſcheidenden Formelemente. Lediglich auf die Betonung der Form und ihre natürliche Schönheit kommt es dem Künſtler an; eine helleniſche Ruhe, ein feſter männlicher Ernſt iſt über ſeine Werke gebreitet (Nackter Jüngling, National-Galerie; Adam, Leipziger Muſeum; Kugelſpieler, Waſſergießer, Trinkender Knabe). Auch Hildebrands Porträtbüſten, von Böcklin (Abb. 489) und Bismarck von Siemens und Helmholtz, von Joachim und Klara Schumann, von Hillebrand und Homberger, ſind erfüllt von dieſer gehaltenen Sicherheit, die individuelle Charakteriſtik mit höchſter Formenklarheit verbindet. Ebenſo kommt in den monumentalen Arbeiten alles auf die Geſchloſſenheit des Umriſſes an, von dem unbedingte Einheit verlangt wird (Rheinbrunnen in Straßburg; Wittelsbacher Brunnen in München, Abb. 488; Brahmsdenkmal in Meiningen).

Während Hildebrand ſich in Florenz anſiedelte, zog Arthur Volkmann (geb. 1851) nach Rom, wo er ſich ebenfalls dem Kreiſe des Marées anſchloß, an deſſen Bildkompoſitionen Volkmanns Reliefs und Freifiguren in ihrer zeitloſen Idealiſierung unmittelbar erinnern. Auch Louis Tuaillon (geb. 1862) weiſt in ſeiner ſchönen „Amazone“ vor der Nationalgalerie (Abb. 490), in ſeinem „Roſſelenker“ (Bremen), in ſeinem „Sieger“ auf die nackten Reitergeſtalten zurück, die bei Marées eine bedeutſame Rolle ſpielen. Er fand von dieſen Arbeiten ohne Zwang den Weg zu ſeinem Bremer Kaiſer-Friedrich-Denkmal, das den Kaiſer in einer den Körper nur wenig verdeckenden Imperatorentracht auf mächtigem Renaiſſanceroß zeigt und in den Schematismus der deutſchen Denkmalskunſt erfolgreich Breſche ſchoß. In Rom hat auch Max Klinger entſcheidende Anregung für ſeine plaſtiſche Tätigkeit empfangen. Dort wollte Karl Stauffer-Bern ſeinen Übertritt von der Malerei zur Plaſtik beſiegeln.

Digitized by Google

488. Der Wittelsbacher Brunnen in München, von Ad. Hildebrand.

Volkmann und Klinger gingen indeſſen in ihrer aus modernem Geiſt geborenen Liebe der Antike noch einen Schritt weiter. Die Forſchung hatte ergeben, daß die Griechen mit tiefem Verſtändnis für die dekorativen Aufgaben der Plaſtik zu polychromen Bildhauerwerken vorgeſchritten waren. Hildebrand, der gern zum Abſtrakten neigt, und dem das Weiß des Marmors darum faſt etwas Heiliges iſt, verhielt ſich dieſen Gedanken gegenüber ablehnend. Doch in demſelben Jahre 1884, da ſeine Kunſt auf einer Berliner Sonderausſtellung ihren erſten Triumph feierte, gab Georg Treu, der Direktor des Dresdener Albertinums, eine Schrift heraus:



489. Arnold Böcklin, von Ad. Hildebrand. Bronze. Berlin, Nat. Gal. (Aufnahme der Neuen Photograph. Geſellſchaft)

490. Amazone, von L. Tuaillon. Bronze. Berlin, Nationalgalerie (vergrößerte Wiederholung im Berliner Tiergarten).

Digitized by Google

„Sollen wir unſere Statuen bemalen?“, die großes Aufſehen erregte und eine ganze Schar von Künſtlern zu dieſen neuen Verſuchen anſtachelte. Namentlich Volkmann übte ſich in farbig getönten Reliefs, Statuen und Gruppen von außerordentlicher Feinheit. Dann trat Klinger mit ſeinen polychromen Skulpturen hervor, von denen ſchon an anderer Stelle die Rede war. Der Münchener Rudolf Maiſon (1854—1904) verband das Prinzip der Übermalung mit einem naturwüchſigen Realismus. In bunten Statuetten von verblüffender Treue der Wirklichkeitsbeobachtung (Neger, Augur, Philoſoph, Faun) zeigte er, daß auch vor ſolchen Vorwürfen Treus Vorſchlag nicht Halt zu machen braucht. Maiſon hat daneben mit ſeinen berittenen Herolden auf der Attika des Reichstagshauſes, mit ſeinen Brunnen in Fürth und Bremen (Abb. 491) bewieſen, daß er auch für monumentale Arbeiten eine hohe Begabung mitbrachte. Das Mißlingen ſeines letzten Verſuches auf dieſem Gebiete, des Kaiſer-Friedrich-Denkmals zu Berlin, warf freilich einen Schatten auf ſeinen frühen Tod. Ähnlich verbindet ſich bei dem Wiener Arthur Straſſer (geb. 1854) Neigung und Geſchick zu farbiger Kleinplaſtik (japaniſche, ägyptiſche, indiſche Genrefiguren) mit einem ſtarken monumentalen Talent (Triumphzug des Markus Antonius).

491. Brunnen in Bremen, von R. Maiſon.

In Frankreich hatte man ſich ſchon früher mit dem Problem der polychromen Plaſtik auseinandergeſetzt. Bereits in den ſechziger Jahren trat Charles Cordier (geb. 1827) mit den Figuren exotiſcher Volkstypen aus Bronze und farbigem Marmor auf, die vielfach Nachfolge fanden. Der Maler Léon Gérôme, der grimmige Impreſſioniſtenfeind, hat ſich gleichfalls an dieſen Beſtrebungen beteiligt, denen dann in der nächſten Generation wieder neue Freunde erwachſen ſind, wie vor allem Théodore Rivière (geb. 1857). Auf die ähnlichen Bemühungen des Belgiers van der Stappen wurde ſchon hingewieſen.

In München, wo Hildebrand alljährlich einkehrt, ſind ſeine Lehren auf den fruchtbarſten Boden gefallen. Hermann Hahn (geb. 1868: Liſzt-Denkmal in Weimar), Georg Wrba (geb. 1872; Abb. 513), Hugo Kaufmann (geb. 1868), Th. von Goſen (geb. 1873; Abb. 492), Joſef Floßmann (geb. 1862) u. a. arbeiten dort als Vertreter einer Bildnerei, der das Prinzip der monumentalen plaſtiſchen Ruhe als höchſtes Geſetz gilt. Beſonders entwickelte ſich in München neben der Porträtbildnerei (Abb. 493) die Bronze-Kleinplaſtik. In Berlin hat ſich die jüngere Bildhauergruppe um die Maler der Sezeſſion geſchart: neben Tuaillon Fritz Klimſch (geb. 1870), Stanislaus Cauer (geb. 1864), Nik. Friedrich (geb. 1865), Aug. Kraus (geb. 1868), G. Kolbe (geb. 1877), die zum Teil wiederum unter dem Einfluß des römiſchen Hildebrand-Kreiſes ſtehen, zum Teil auf Rodinſche

492. Heinr. Heine, Bronzeſtatuette von Th. v. Gosen.

493. Büſte von Hermann Hahn. Marmor.

494. Laufender Strauß, von A. Gaul. Bronze.

Digitized by Google

Anregungen weiſen, ſodann Auguſt Gaul (geb. 1869), der beſte lebende deutſche Tierbildhauer, der von koſtbaren kleinen Bronzeabbildern allen möglichen Vierfüßler- und Geflügelvolks mit den lebensgroßen Figuren einer Löwin und einer Bärengruppe zu monumentalen Leiſtungen von hoher Reife übergegangen iſt (Abb. 494), und Max Kruſe (geb. 1854), der namentlich durch ſeine den Bedingungen des Materials fein angepaßten Holzbildwerke Aufſehen erregt hat. Aus einer älteren Generation ragt Fritz Schaper (geb. 1841), der Meiſter des ſchönen Berliner Goethedenkmals, mancher ſchlichten und feinen Büſte (Schleiermacher) und Porträtfigur in die Gegenwart hinein, ein Plaſtiker von ſicherem und vornehmem Geſchmack. Daneben ſteht die große Schar der Berliner Denkmalskünſtler, deren mitunter tüchtige, öfter mittelmäßige und gleichgültige, wenn nicht ſchlimmere Arbeiten den Straßen und Plätzen der Hauptſtadt wie zahlloſer anderer deutſcher Städte nur in ſeltenen Fällen wahrhaft zum Schmuck gereichen. Selbſt Adolf Brütt (geb. 1855), der ſich in einzelnen freien Arbeiten (Diana; Schwerttänzerin, Abb. 495) durch eine vorzügliche Behandlung des Nackten ausgezeichnet und für die unglückliche Anlage der Denkmalsreihen in der Siegesallee die aus der eintönigen Menge hervorragenden Standbilder Ottos des Faulen und Friedrich Wilhelms II. geſchaffen hat, iſt bei anderer Gelegenheit wieder an den freilich nur ſchwer löslichen Schwierigkeiten des realiſtiſchen Monumentalbildes in moderner Uniform geſcheitert. Hugo Lederer (geb. 1871) hat darum in ſeinem Bismarckdenkmal für Hamburg — das neben Tuaillons Kaiſer Friedrich in Bremen und Wrbas Reiterbild Ottos von Wittelsbach in München als ein verheißungsvoller Vorbote der Erlöſung aus der herrſchenden Schablone begrüßt werden darf — ſeinen Helden zu einer gewaltigen, aus Granitquadern zuſammengefügten Rolandfigur im Ritterpanzer ſtiliſiert, die aus breitem Unterbau von gleichem Material (von dem Architekten Emil Schaudt) organiſch hervorwächſt (Abb. 496). Lederer iſt durch den großen Wurf dieſes wundervoll gelungenen Werkes mit einem Schlage in die erſte Reihe eingerückt und auch über ſeine eigenen älteren Arbeiten (Univerſitätsbrunnen in Breslau, Reliefs an der Görlitzer Ruhmeshalle und andere dekorative Skulpturen) weit emporgeſtiegen.

495. Schwerttänzerin, von A. Brütt. Marmor.

In Wien ſind in jüngſter Zeit namentlich Franz Metzner (geb. 1870), ein dekoratives Talent von großer, wenngleich mitunter exzentriſcher Begabung, und Richard Lukſch (geb. 1872) hervorgetreten, der in ſeinem „Wanderer" eine gute Charakteriſierungsgabe und eine lebhafte, freilich

496. Bismarck Denkmal in Hamburg, von H. Lederer und E. Schandt. Granit.
(Phot. Strumper & Co., Hamburg)

497. Plakette, von O. Roty.

etwas gewaltſame Phantaſie an den Tag gelegt hat. In Dresden hat Erich Höſel (geb. 1869), der jetzt die altberühmte Meißner Porzellanmanufaktur leitet, in der Reiterfigur ſeines Hunnen (Nationalgalerie) ein reiches Talent offenbart. Leipzig beſitzt in Karl Seffner (geb. 1861) einen geſchmackvollen und zuverſichtlichen Porträtiſten. In Breslau wirkte Chriſtian Behrens (1853—1905), für dekorative Aufgaben eines der temperamentvollſten und phantaſiereichſten Talente, die in den letzten Jahrzehnten tätig waren, ein Künſtler von außerordentlicher Kraft des bildhaueriſchen Formausdrucks und der geborene Mitarbeiter der modernen Architekten, die ſich ſeine bedeutenden Fähigkeiten denn auch mit Eifer zunutze machten. Schmitz, Licht, Meſſel, Hoffmann haben ſich Jahre hindurch der Unterſtützung dieſes ſtets bereiten Helfers bedient, um ihre Bauten zu ſchmücken.

Das Streben nach einer ruhigen und gehaltenen Stiliſierung erweckte in Deutſchland auch die Aufmerkſamkeit für einen lange verkümmerten Zweig der Kleinplaſtik: für die Medaille, um die es Jahrzehnte hindurch übel beſtellt geweſen iſt. Auch hier hatte Frankreich die Führung übernommen. Schon das Zeitalter Napoleons I. in ſeinem ſtarken hiſtoriſchen Gefühl für die bedeutungsvolle Gegenwart hatte für die künſtleriſche Schaumünze Intereſſe gezeigt, die, ihrer Form nach ein Problem der Plaſtik, durch ihren Reliefcharakter der Zeichenkunſt nahe verwandt, durch den Zwang, für einfachen gedanklichen Inhalt knappe, raſch verſtändliche Formulierungen zu finden, eine ſtraffe Konzentrierung künſtleriſcher und geiſtiger Arbeit erfordert und eben dadurch wie geſchaffen dazu iſt, Sinn und Gefühl für künſtleriſche Werte zu verbreiten. Indeſſen, der Aufſchwung der franzöſiſchen Medaillenkunſt datiert doch erſt ſeit den ſechziger Jahren. Paul Dubois verſuchte ſich mit Glück auf dieſem Felde, indem er den Reliefſtil David d'Angers in das kleine Rund der Denkmünze entbot. Zu bedeutſameren Leiſtungen aber ſtieg Jules Clément Chaplain (1839—1910) empor, der Meiſter der Porträtmedaille, neben ihm Oskar Roty (1846—1911), der mit entzückenden Reliefs auftrat (Abb. 497) und in der „Semeuse“ ſeiner franzöſiſchen Geldſtücke ſeinem Vaterlande einen wahrhaft großen Dienſt geleiſtet hat; ferner Oudiné, Daniel Dupuis (1849—1899), Degeorge und Alexandre Charpentier (geb. 1856), der beſonders koſtbare Plaketten geſchaffen hat, auf denen er in ſeinen zarten, wie durch einen Zauberhauch aus dem Grunde gelockten Flachbildern die duftigſten Phantaſien entfaltete. Bildhauer, wie Frémiet oder wie Jean Dampt (geb. 1854), ein dekorativer Tauſendkünſtler von erleſenem Geſchmack, auch Maler, wie Legros, Cazin, Raffaelli, Chéret, beteiligten ſich an dieſer ſchönen Kunſt, um Zeugnis von der Verwandtſchaft zwiſchen ihr und der Malerei abzulegen. Die neuen Prinzipien, die von ihnen durchgeführt wurden, waren hauptſächlich die, daß das Relief nicht wie aufgeklebt auf ſpiegelglatter Fläche, ſondern wie aus der Fläche hervorgegangen, aus ihr herausgetrieben erſcheinen, daß Bild und Hintergrund eine Einheit bilden, der hohe, ſcharfe Rand, der die Grenzen des Umfangs heftig betont, wegfallen, die Schrift wohl in monumentalen Verſalien gehalten werden ſolle, aber nicht in einer ſtarren und unperſönlichen Druckſchrift, ſondern in Lettern, die der Künſtler ſelbſt mit der Hand einfügte, daß ſie etwas vom Charakter einer Handſchrift annehmen und ein Teil des Reliefbildes werden kann. Hinzu kam eine Erneuerung in den Porträtköpfen, in denen man energiſcher auf indi-

498. Plakette von R. Boſſelt.

Digitized by Google

viduelle Charakteriſtik ausging, wie in den allegoriſchen Darſtellungen, in denen moderne Motive mit den Stilformen, die ſich hier von ſelbſt empfehlen, eine Verbindung eingingen.

Außerhalb Frankreichs haben ſich namentlich die Wiener Künſtler der Medaille mit Erfolg zugewandt; Stefan Schwartz (geb. 1851), Joſeph Tautenhayn d. Ä. (1837—1911) und Anton Scharff (1845—1903) vor allen haben Arbeiten geſchaffen, die neben den Pariſer Stücken ihre Eigenart behaupten. In Deutſchland floſſen franzöſiſche, öſterreichiſche und Renaiſſanceeinflüſſe zuſammen. Hildebrand modellierte in ſeinen beiden Bismarckmedaillen vorbildliche Werke dieſer Art. Ihm folgten mit großem Geſchick Georg Römer (geb. 1868; Gildemeiſter-Medaille), Hermann Hahn (Pettenkofer-Münze), auch E. M. Geyger (geb. 1861), der ſonſt als tüchtiger Tierbildhauer und mit äußerſt geſchmackvollen dekorativen Kleinarbeiten hervorgetreten iſt. In Berlin nahmen ſich Schaper, Bruno Kruſe (geb. 1855), auch Lederer (Ehrenbürgermedaille der Stadt Berlin), in Darmſtadt Rudolf Boſſelt (geb. 1871; Abb. 498), den man ſpäter

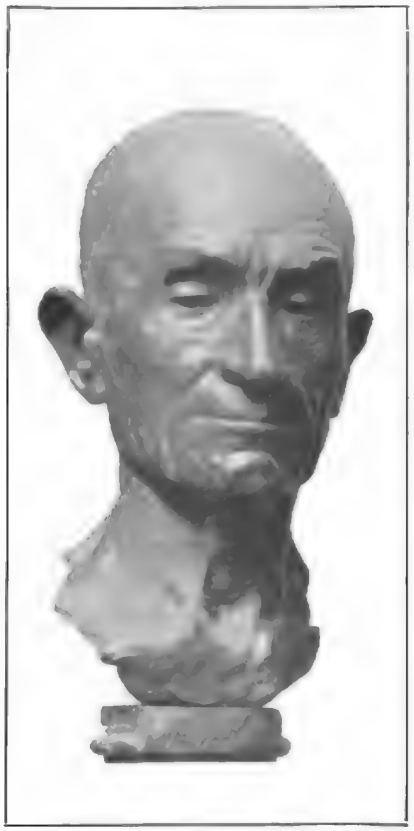
499. Die Nacht, von St. Sinding. Marmor.
(Phot. Keller & Reiner, Berlin)

erſt nach Düſſeldorf, dann nach Magdeburg berief, der allzu lange vernachläſſigten ſchönen Aufgaben an, die hier zur Löſung reizen.

Von den Bildhauern der anderen Länder hat außer den ſchon Genannten keiner einen ſtärkeren internationalen Erfolg aufzuweiſen als der in Kopenhagen lebende Norweger Stephan Sinding (geb. 1846). Seine großen Gruppen, die Barbarenmutter, die ihren gefallenen Sohn aus der Schlacht trägt, die „Zwei Menſchen“: ein nacktes Paar, das ſich im Kuß umſchlungen hält, die Gefallene, die ihr Kind ſängt, die „Anbetung“ des jungen Mannes vor der holden Göttin ſeines Lebens, ſind Erzeugniſſe einer reifen Kunſt, die nach einer Verbindung klarſter Formanſchauung und -Anordnung mit tiefer ſeeliſcher Empfindung ſtrebt (Abb. 499). In Sindings Holzſkulpturen der „Älteſten ihres Geſchlechts“ und der einherſtürmenden Walküre klingen alte nordiſche Balladen an. Die Unruhe und Zerriſſenheit des modernen Gefühls iſt bei ihm überall durch eine hoheitsvolle Ruhe gebändigt. Von den neueren Plaſtikern Schwedens iſt Haſſelberg (1850—1894) zu nennen, der Schöpfer überaus graziöſer nackter Mädchengeſtalten, bei den Dänen intereſſieren die flotten Porträtbüſten des Malers P. S. Kröyer. Dieſe Ausflüge der Künſtler in die Nachbargebiete ſind überhaupt in der letzten Zeit häufiger

geworden, auch in Deutſchland, wo ſich neben Klinger Franz Stuck, ſeinen ſtiliſtiſchen Neigungen entſprechend, mit großem Können in kleineren Bronzen im Renaiſſancegeſchmack verſucht hat, während maleriſche Talente wie die Worpsweder Mackenſen und H. am Ende, der Stuttgarter Pötzelberger, der Berliner Arthur Kampf ſich mehr von der impreſſioniſtiſchen Strömung beeinflußt zeigen.

In Italien iſt außer Roſſo Leonardo Biſtolfi (geb. 1859) hervorzuheben, der ſich in Grabmonumenten von ruhiger Schönheit weit über die behend-virtuoſe Trivialität des „Verismo“ erhebt. Dieſe übermäßige Geſchicklichkeit, in Marmor alles und jedes nachzubilden, iſt ein Danaergeſchenk



500. Bronze Wachsguß, von Alfred Gilbert.

501. Mephiſto, von M. Antokolsky. Marmor. St. Petersburg, Muſeum Alexanders III.

des Schickſals für die italieniſchen Bildhauer geworden. Pietro Canonica (geb. 1869), der in Deutſchland mit einigen delikat gearbeiteten Büſten Erfolge hatte, hat in andern Werken wieder gezeigt, wie leicht ſolche techniſchen Künſte zu Glattheit und Fadheit verführen. In England ſtehen unter den Angehörigen der jüngeren Generation Alfred Gilbert (geb. 1854, Abb. 500) als Monumentalbildhauer und Kunſtgewerbler, J. M. Swan als vorzüglicher Tierplaſtiker, Henry Bates (1850—1899) als Schöpfer ſchöner dekorativer Reliefs obenan, von den Amerikanern gilt Auguſtus Saint-Gaudens (geb. 1848) als der Bedeutendſte. Rußland endlich beſaß neben Troubetzkoi in Markus Antokolsky (1842—1902) einen Bildhauer von europäiſcher Berühmtheit, der in einem gefeſſelten Chriſtus, einem ſterbenden Sokrates, einer ſitzenden Statue Iwans des Schrecklichen und einer Koloſſalfigur Peters des Großen die Hauptwerke ſeiner kraftvoll-realiſtiſchen Kunſt hinterlaſſen hat (Abb. 501).

* * *

502. Der Juſtizpalaſt in Brüſſel, von J. Poelaert.

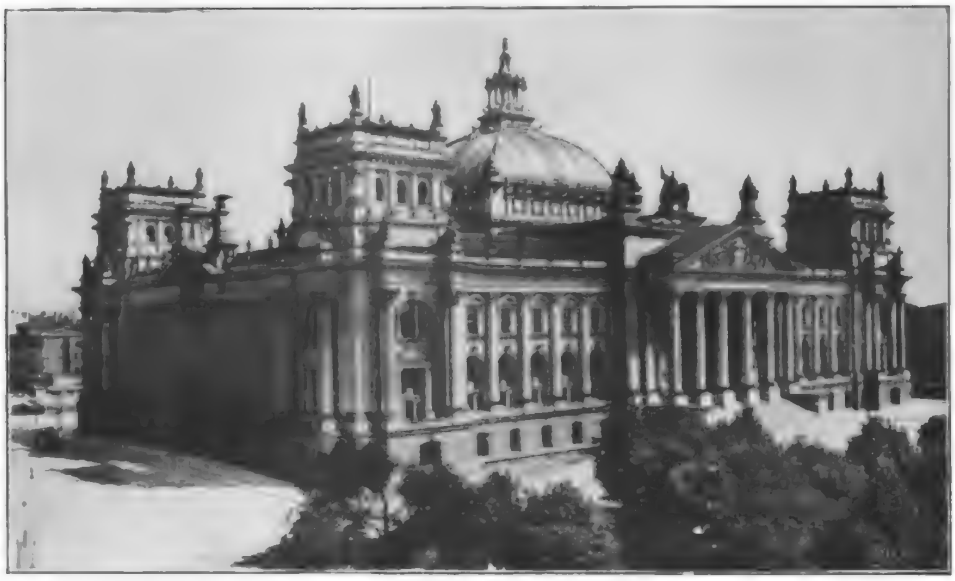
Für die Baukunſt bedeutet das letzte Menſchenalter gleichfalls eine langſame Emanzipation von der Tyrannis der hiſtoriſchen Stile. Es war natürlich, daß die Bewegung hier nicht ſo radikal auftreten konnte wie bei der Malerei und der Plaſtik, daß überdies die Kunſtformen der Vergangenheit niemals ganz über den Haufen geworfen wurden. Mehr noch als die anderen Künſte iſt die Architektur durch die Erdenſchwere ihres Materials dazu gezwungen, in behutſamem organiſchen Fortbilden ihre Ausdrucksmittel zu wandeln, um ſie dem Geiſt der Zeiten anzupaſſen. Auch die früheren Epochen, denen ein ſelbſtändiges Stilempfinden innewohnte, haben ſtets die baukünſtleriſche Sprache ihrer unmittelbaren Vorgängerin übernommen und aus neuem Geiſte weiter entwickelt. Die beſten Leiſtungen der modernen Architektur bewegen ſich zum großen Teil auf gleichem Wege, ſo weit nicht techniſche Bedingungen, die früheren Zeiten unbekannt waren, von ſelbſt zu einem durchaus neuen Stil drängten. Nicht alſo um eine ſouveräne Verachtung alles deſſen handelt es ſich, was die Vergangenheit geſchaffen hatte, ſondern um ein vertieftes Erfaſſen ihrer Kunſt, Baumaſſen zu ordnen, zu gliedern und zu ſchmücken; daraus mußte ſich dann zwanglos ein ſelbſtändiges Auswählen und Verbinden derjenigen Elemente ergeben, die ſich unter den veränderten Bedürfniſſen der Gegenwart noch als brauchbar erwieſen. Das war keine Nachahmung mehr, ſondern ein ſchöpferiſches Schalten mit überkommenem Gut.

Der erſte Schritt, den die neue Baukunſt tat, war demgemäß eine ſelbſtändigere Anwendung noch unveränderter, älterer Stilformen, die, noch nicht frei von einer Neigung zur Kopie im Einzelnen, im Ganzen doch zu einer individuellen Löſung der neuen Aufgaben führte. Wenn in Frankreich Paul Abadie (1812—1884) die Sacré Coeur-Kirche auf dem Montmartre, deren Vollendung er nicht erleben ſollte, im Anſchluß an byzantiniſche Formen und romantiſchen Kuppelſtil errichtete, oder wenn Léon Vaudoyer (1803—1872) den Plan zu der mächtigen Kathedrale zu Marſeille in ähnlichen Formen entwarf, ſo iſt, namentlich bei der Pariſer Kirche, die Wirkung doch nicht die einer Abſchrift. Die „Sühne"-Kirche Sacré-Coeur, die heute ſchimmernd hell Paris überſtrahlt und deren Bau nach dem ſchweren Schlage von 1870 als ein Troſt für Frankreich und ein Zeichen ſeiner religiöſen Einkehr begonnen wurde, mußte ſelbſtverſtändlich in einem hiſtoriſchen Stil gehalten ſein. Dennoch iſt etwas in der Fügung

503. Der Juſtizpalaſt in München, von Friedr. v. Thierſch.

ihrer Formen, das den Geiſt unſerer wiederum nach großen Empfindungen und nach Einheit ſtrebenden Zeit atmet. Ähnlich ſteht es bei einem merkwürdigen Profanbau: dem neuen Juſtizpalaſt in Brüſſel, den der Belgier Joſeph Poelaert (1816—1879) durch eine eigentümliche Miſchung von altaſſyriſcher Bauweiſe und griechiſch-römiſchen Formen errichtete (1866 begonnen, erſt 1883 vollendet; Abb. 502). Der breit gelagerte Unterbau mit den vier mächtigen Eckriſaliten, die faſt den Charakter von Türmen annehmen, wie die hochragende, von doppelten Säulenarkaden getragene Kuppel über dem Zentrum der weitläufigen Anlage ſind in allen Einzelheiten durch die hiſtoriſchen Studien des Architekten bedingt und geben zuſammen doch einen Eindruck von Wucht und Ernſt, wie er auf ſolchem Wege früher nicht erreicht worden iſt. Zugleich zeigt ſich hier ein umfaſſenderes Heranziehen älterer Stile und ein Durchbrechen des Renaiſſancezwanges. Aus früherer Zeit iſt ſolchen Verſuchen höchſtens das eigentümliche Thorwaldſen-Muſeum in Kopenhagen anzureihen, das der Däne M. G. C. Bindesböll (1800—1856) im Anſchluß an etruskiſche Vorbilder errichtete, ein Bau von großen, feierlichen Linien, der ſich um einen offenen Hof mit dem efeuüberſponnenen Grabe Thorwaldſens zieht und ſo das Amt eines Muſeums mit dem eines Mauſoleums verbindet (Abb. 505).

Auch in Deutſchland lernten die Architekten mit den alten Motiven freier ſchalten, um ſie kühn miteinander zu vermiſchen und dadurch nicht nur zu einer kräftigeren, friſcheren Art, ſondern ſchon an die Grenzen eines neuen Stils zu gelangen, was noch zur Zeit der Münchner Bauten unter König Maximilian II. nicht gelungen war. Der Mittelpunkt dieſer verjüngten hiſtoriſchen Baukunſt ward Frankfurt a. M., wo keine Bauakademie die Entwicklung mit dem Kodex der Stillehre überwachte, wo aber eine wohlhabende Bürgerſchaft und eine reiche Gemeinde vielfache Aufträge zu vergeben hatte. Dort wirkte Rud. Heinr. Burnitz (1827—1880), gefolgt von einer ganzen Schar begabter Architekten, unter denen Oskar Sommer (1840—1894), beſonders aber Alb. Friedr. Bluntſchli, ein geborener Schweizer (1842), und Karl Mylius (1839—1883) hervorragten. Von Frankfurt nahm Friedrich von Thierſch (geb. 1832) ſeinen Ausgang, der ſpäter in München (Juſtizpalaſt, Abb. 503) ſeine Fähigkeiten glänzend betätigte, und von dort kam Paul Wallot (geb. 1811), der bedeutendſte und intereſſanteſte Vertreter dieſer



504. Das Reichstagsgebäude in Berlin, von P. Wallot.

Gruppe, nach Berlin. Wallots Reichstagsgebäude (Abb. 504) iſt die große Tat der Frankfurter Schule. Es zeigt im Äußeren, obſchon der Künſtler durch mannigfache Hemmungen ſeine urſprünglichen Pläne nicht voll zur Ausführung bringen konnte, eine Kraft und Wucht der Formen, eine Gliederung der Maſſen und Flächen von einer Schönheit und Majeſtät, daß die unleugbaren Schwächen daneben nicht ins Gewicht fallen. Die Niedrigkeit der Kuppel, die dem Werk oft zum Vorwurf gemacht wird, rührt daher, daß Wallot hier eben keine „Kuppel“, ſondern ein

505. Das Thorwaldſen-Muſeum in Kopenhagen, von Bindesböll.

Glasdach geben wollte, das den darunter befindlichen Sitzungsſaal als den Mittelpunkt des ganzen Baues kenntlich machen und ihm zugleich als Lichtquelle dienen ſollte. Im Innern aber gelangte Wallot durch die ſouveräne Vermiſchung von Renaiſſance- und gotiſchen Motiven, die ſich wundervoll zu einer Einheit durchdringen, zu einer ſchlechthin neuen Formenſprache, die, aus dem Boden der Überlieferung hervorgewachſen, zugleich national und modern iſt. Was Wallot für Berlin ward oder vielmehr hätte werden können, wenn man ihn nicht leichten Herzens nach Dresden hätte ziehen laſſen, das ward für Leipzig Hugo Licht (geb. 1842), der

506. Das neue Rathaus in Leipzig, von H. Licht.

Schöpfer des dortigen neuen Rathauſes, das in einem freien Spätrenaiſſanceſtil ohne ſklaviſchen Anſchluß an ältere Vorbilder gehalten iſt (Abb. 506). Licht iſt einfacher, wuchtiger und weniger auf Reichtum an ſinnlicher Formenfülle bedacht als der Meiſter des Reichstagsbaus. Doch auch er ſucht ſeine Wirkungen durch eine organiſche Vermählung ſelbſtändig behandelter Elemente aus früherer Zeit.

Die neuen Wirkungen, die auf ſolche Weiſe mit älteren Stilformen erreicht wurden, ſtanden vor allem mit der immer dringlicher werdenden Forderung im Zuſammenhang, den Zweck eines Bauwerkes von außen deutlich erkennen zu laſſen, aus dem Grundriß die Faſſade als ſeinen Ausdruck, aus den Anordnungen der Räume im Innern das Äußere logiſch und möglichſt ein-

507. Wohnhaus, von Norman Shaw.

fach zu entwickeln, zugleich durch ein Zuſammenfaſſen der Flächen- und Bauglieder das Ganze zu einer klar überſehbaren Einheit zu geſtalten, wobei die Rückſicht auf die architektoniſche Umgebung ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung iſt. Die ältere Neigung, lediglich mit Stilkenntniſſen zu prunken, hat keine Geltung mehr.

Die Formen der italieniſchen Renaiſſance, die ſo lange eine erneute Herrſchaft über die ganze Welt ausgeübt hatten, treten nun von ihrer Rolle zurück. Wenn ſie in Italien auch neuerdings zur Anwendung gebracht werden, wie etwa in der Palazzofaſſade der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand von Giuſeppe Mengoni (1827—1877), oder in den zahlreichen anderen Monumentalbauten, die auf der Appenninen-Halbinſel ſeit der Begründung des Königtums aus dem Boden geſtiegen ſind, ſo iſt es eben ein einheimiſcher Stil, der damit weiter gepflegt wird. Dieſe Tendenz, auf die vaterländiſche Vergangenheit zurückzugehen, wird bald allgemein. In Holland baute Pieter Cuypers (geb. 1827) das Amſterdamer Reichsmuſeum als einen Backſteinbau in frei benutzten Formen der altholländiſchen Renaiſſance. Ähnlich ſchloß ſich in Schweden J. G. Claſon (geb. 1856) in ſeinem Nordiſchen Muſeum für Stockholm dem alten Stil der ſchwediſchen Schlöſſer aus der Renaiſſancezeit an, trat in Norwegen G. Munthe mit ſeinen Holzbauten hervor, die er der einheimiſchen Überlieferung entnahm, und für die auch wir in Deutſchland in Munthes Bauten in Rominten (Hubertuskapelle) und am Jungfernſee bei Potsdam (Matroſenſtation) intereſſante Beiſpiele beſitzen. Selbſt in Rußland ging man neuerdings bei Profan- und Kirchenbauten (Erlöſerkirche in Moskau von Thon und Reſanow) von den früher herrſchenden weſt- und ſüdeuropäiſchen Muſtern zu den Formen des nationalen altruſſiſch-byzantiniſchen Stils zurück, der die neuen Bauwerke doch wieder als Kinder des Bodens erſcheinen läßt, auf dem ſie ſtehen.

Am großartigſten aber haben die Engländer das Prinzip der Ausnutzung nationaler Überlieferungen genutzt. Die Formen der Gotik in ihrer ſpezifiſch engliſchen Ausbildung, des Tudor-Stils mit ſeinen Miſchungen von Gotik- und Renaiſſance-Elementen, des Geſchmacks der Queen Anna-Zeit, alle dieſe Überlieferungen verwertete man nun in ſelbſtändiger Art, um daraus den charakteriſtiſchen modern-engliſchen Stil zu ſchaffen, der für öffentliche Gebäude, für Landhäuſer wie für ſtädtiſche Wohnhäuſer ſich gleich ergiebig gezeigt hat. Die charakteriſtiſchen Eigenſchaften dieſes Stils ſind vorzügliche Behandlung des Backſteinbaus, Einfachheit der Faſſaden, die von überflüſſigem Ornamentenkram befreit werden, Betonung des Dachs als eines wichtigen und

508. Neue evang. Garniſonkirche in Ulm, von Theodor Fiſcher.

intereſſanten Baugliedes, freie Flächen mit ſchlicht eingeſchnittenen, ohne Pedanterie angeordneten Fenſtern und organiſch herauswachſenden Erkern, ſparſam und am rechten Ort angebrachte Schmuckteile, die den Eindruck des Ganzen nicht verwirren, und vor allem Rückſicht auf den Komfort der Bewohner, auf die Zweckbeſtimmung des Gebäudes. Schon William Morris, der ſich ſein „Rotes Haus" im Jahre 1859 von Philipp Webb bauen ließ, hat auf dieſe reizvolle Einfachheit hingewieſen. In jüngſter Zeit wurde Norman Shaw ihr bedeutendſter Vertreter, dem die Wohnhäuſer in Queens' Gate, die Villenkolonie Bedford-Park bei London und viele andere Bauten ihre Entſtehung verdanken (Abb. 506). Neben ihm ſtehen Aſton Webb und Ingreß Bell, die Erbauer des Gerichtsgebäudes von Birmingham, George und Peto, die wiederum in den Straßen Londons ihre ſolide und eigenartige Kunſt entfalteten, und eine ganze Reihe von Architekten, die gleichen Zielen zuſtreben. Auch im Kirchenbau machen ſich Anſätze zu einer Abkehr von der Schablone bemerkbar. Was man in Deutſchland ſchon im ſiebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhundert mit Erfolg verſucht hat und ſpäter im neunzehnten vergeblich wieder aufnehmen wollte, wird jetzt in England angeſtrebt: dem Geiſt des proteſtantiſchen Bekenntniſſes entſprechend an Stelle der katholiſchen Hallenkirche, in der alles auf den Altar hinweiſt, einen feierlichen Verſammlungsraum der Gemeinde zu ſetzen, in dem die Kanzel des Predigers den Hauptpunkt bildet; die zahlreichen Sekten, die in England neben der Staatskirche ſtehen, begünſtigen ſolche Bemühungen. Neben dieſen glücklichen Neuerungsverſuchen, die eben darum ſo vorbildlich wirken können, weil

509. Wittelsbacher Brücke in München, von Theodor Fiſcher.
(Neue Photogr. Geſellſchaft in Berlin)

ſie nicht unter allen Umſtänden etwas Neues und Überraſchendes ſuchen, ſondern ſich dem Beſtehenden und Gewordenen anpaſſen, kommen die Rückfälle in italieniſche Renaiſſanceſaſſaden, die man bei den jüngſten Londoner Regierungsgebäuden mit Bedauern feſtſtellt, nicht in Betracht.

Die Reformen der Architektur wie der weiteren angewandten Kunſt in England haben auf Deutſchland ſtark eingewirkt. Auch bei uns verſucht man ſeit geraumer Zeit, aus bodenſtändigen Überlieferungen eine Bauſprache zu entwickeln, die ſich dem Geiſte der Städte und Ortſchaften anpaßt, ohne in die hiſtoriſche Kopie zurückzufallen. Aus der großen Zahl bedeutender Architekten, die rings in Deutſchland ſolchen Prinzipien folgen, ragt Theodor Fiſcher (geb. 1862) hervor, der als Helfer Wallots am Reichstagsgebäudebau begann, dann in München, in Stuttgart und (ſeit 1908) wieder in der bayeriſchen Hauptſtadt eine umfaſſende, weithin ausgreifende und außerordentlich einflußreiche Tätigkeit entfaltete. Seine öffentlichen Bauwerke, wie die Schul- und Kirchengebäude (Abb. 508) in verſchiedenen Städten, die neue Univerſität in Jena und die Münchner Brückenbauten — die Bogenhauſer, Wittelsbacher und Prinzregentenbrücke (Abb. 509) —, erregen durch Schönheit und Klarheit der Verhältniſſe, durch die ausgeglichene Kraft der Maſſen und Formen und die geniale Umſchmelzung überlieferter Motive höchſte Bewunderung. Zugleich entwickelte ſich Fiſcher zu einem meiſterlichen Beherrſcher moderner Städtebaugedanken, die er in der Organiſation der neuen Baupläne für München und Umgebung ſowie in den Stadterweiterungsentwürfen für zahlreiche andere Orte — Meran, Rothenburg o. T., Kiſſingen, Ludwigsburg u. a. — praktiſch durchführte und gegen die älteren, ſchematiſchen Stadterweiterungsmethoden durchſetzte (die namentlich Joſeph Stübben [geb. 1845] vertrat). Neben Theodor Fiſcher iſt in München Gabriel von Seidl (geb. 1848) tätig. Er hat das Bayeriſche Nationalmuſeum, um den Jahrhunderte umfaſſenden Inhalt ſeiner Sammlungen auch nach außen zu dokumentieren, in einer maleriſchen Architektur gebaut, in der die verſchiedenen Stile der Vergangenheit mit genialer Hand zu einem pikanten Lehr-

510. Das Bayeriſche Nationalmuſeum in München, von G. v. Seidl.
(Phot. Bruckmann)

kurſus aneinandergereiht ſind (Abb. 510). Herrſchend aber iſt dabei der feſtlich-heitere bayeriſche Barockſtil, von dem noch heute ſo viele freundliche Bauernhäuſer und Dorfkirchen lebendiges Zeugnis ablegen, und der nun in ſehr paſſender Weiſe die geſamte neuere Münchner Bautätigkeit beeinflußt. Die jüngſten Wohnhäuſer, zumal im Schwabinger Viertel, die hübſchen Bauten um das Prinzregenten-Theater, dieſes ſelbſt und das überaus glücklich gelungene neue Hofbräuhaus liefern die Beweiſe dafür (beides von Littmann und Heilmann, die auch ſonſt den neueren deutſchen Bühnenbau ſtark beeinflußt und namentlich für die Einführung des amphitheatraliſchen Zuſchauerraums erfolgreich Propaganda gemacht haben). Behagliche Bauten mit hell geſtrichenen einfachen Putzflächen, deren gelbliche Farbe mit dem Rot der Ziegeldächer und dem Grün der Jalouſien luſtig kontraſtiert, ſtellen einen neuen Typus des Etagenhauſes dar; bei den monumentalen Bauwerken verknüpft ſich oft der Stil des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit den Schmuckelementen einer barocken Antike, die der bayeriſche Römer Franz Stuck in Aufnahme gebracht hat, und die auch Gabriel von Seidl wie ſein Bruder Emanuel von Seidl (geb. 1856) gern verwerten.

In Berlin iſt der Stadtbaurat Ludwig Hoffmann (geb. 1852), der vorher das Reichsgericht in Leipzig in einer von fern an Wallots Reichstagsbau erinnernden Renaiſſanceanordnung gebaut hat, tätig. Er hat hier Schulen und Badeanſtalten, Krankenhäuſer und Kinderaſyle, Feuerwehrſtationen und Standesämter in einer freien Anlehnung an die märkiſche Backſteingotik und an Berliner Barock- und Zopfbauten geſchaffen. Ein ganzer Stab von Bildhauern hilft ihm, Faſſaden und Innenräume mit munteren Schmuckformen aus dem Geiſt jener alten Zeiten heraus originell und ohne Überladung zu verzieren. In dem Neubau des Märkiſchen Muſeums hat Hoffmann, ähnlich wie Seidl in München, verſucht, die einzelnen Bauteile als Beiſpiele der hiſtoriſchen Stile, die in der Mark Brandenburg geherrſcht haben, maleriſch aneinanderzufügen (Abb. 511). Alfred Meſſel (1853—1909) ging in ſeinen vornehmen Privathäuſern gleichfalls gern auf Vorbilder der Louis XVI.-Zeit, in ſeinen Banken

auf den hier in der Tat wohl angebrachten Palaſtſtil zurück, um in Faſſaden von glänzend behandeltem Steinmaterial (intereſſant namentlich wuchtige Ruſtika-Sockelgeſchoſſe) die bewährten Formen eine neue Sprache reden zu laſſen. Doch Meſſels Hauptbedeutung liegt, wie wir gleich ſehen werden, auf anderem Gebiete. Das Berliner Etagenwohnhaus, das leider für die zahlreichen aufblühenden Städte des Deutſchen Reichs, namentlich im Norden, zum Vorbild gedient hat, harrt immer noch des Erlöſers; nur wenige Ausnahmen (namentlich die Bauten von Albert Geßner [geb. 1868]) fallen aus dem Schema der verlogenen Pſeudopalazzi mit den aufgeklebten Schnörkeln, nachgeahmten Sandſteinquadern, Gipspilaſtern und ſinnloſen Fenſter-

511. Das Märkiſche Muſeum in Berlin, von L. Hoffmann.

bekrönungen heraus. Der Villenbau dagegen, der ſich bei Berlin, wie überhaupt in Deutſchland, in jüngſter Zeit lebhaft entwickelt hat, zeigt bedeutende Fortſchritte. Auch hier haben die engliſchen Anregungen und die durch ſie veranlaßte Anlehnung an alte Bauern- und Landhäuſer, wie ſie bei uns namentlich Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869) mit Wort und Tat gepredigt hat, viel Gutes geſtiftet.

Dieſen Fortſchritten der kommunalen und privaten Bemühungen gegenüber hält ſich die Bautätigkeit der deutſchen Staatsbehörden, namentlich in Preußen (Muſeen, Poſtanſtalten, Regierungsgebäude), faſt völlig im Rahmen der Konvention. Was die deutſche Monumentalbaukunſt Neues geleiſtet hat, bezieht ſich darum meiſt auf eigentliche Denkmalsanlagen, bei der ſie um ſo bedeutſamer eingriff, als die Plaſtik ſich für dieſe Zwecke immer kraftloſer und nüchterner erwies. Wallot hat hier ſtark eingewirkt. Sein Schüler Otto Rieth (1858—1911), der ſich durch ſeine architektoniſchen Skizzen noch mehr als durch ſeine Bauten eine hiſtoriſche Stellung geſchaffen hat (Abb. 512), ward der Vermittler zwiſchen ſeiner Art und der jüngeren Generation. Rieth

hat als ein genialer Phantaſt Blätter von packender Kraft entworfen, die durch die Macht ihrer Linien, durch die impoſante Fügung der Maſſen, durch die wohlbedachte Abwechſlung von Geſetzmäßigkeit und planvoller Willkür in der Anordnung der Formen unmittelbar zum Gefühl des Beſchauers ſprechen. Was er auf dem Papier dichtete, gewann dann durch Bruno Schmitz (geb. 1856) Leben. In ſeinen machtvollen Denkmälern des erſten Hohenzollernkaiſers auf dem Kyffhäuſer, an der Porta Weſtfalica, am Rheineck bei Koblenz, hat er wahrhaft die Stimmung der großen Zeit von 1870 ausgedrückt. Faſt ohne Beihilfe des Ornaments, lediglich durch die Wucht des architektoniſchen Gefüges, erreicht er ſeine erſtaunlichen Wirkungen. Es iſt, als

512. Skizze von O. Rieth.

513. Löwe am Rathausportal zu Leipzig, von G. Wrba.

hätten Zyklopen ſeine Bauten getürmt. Die Erkenntnis dieſer monumentalen Kraft der Architektur führte bald dahin, auf die Plaſtik gelegentlich überhaupt zu verzichten. Schmitz' Völkerſchlachtdenkmal für Leipzig iſt lediglich auf die Wirkung der Baukunſt geſtellt. Die Bismarcktürme von Wilhelm Kreis (geb. 1873) in Dresden und Theodor Fiſcher in München (Bismarckturm am Starnberger See) beweiſen, daß dieſer Gedanke bereits weite Kreiſe erfaßt hat. Auch das Hamburger Bismarckdenkmal von Lederer-Schaudt, von dem ſchon die Rede war, gehört in dieſen Zuſammenhang.

Die Gliederung der Baumaſſen und die Wirkung des Materials an ſich ſind Hauptbedingungen dieſer Kunſt. Das Ornament tritt niemals als Selbſtzweck auf, nur als ein Nebending, das

514. Unterfahrt des Kaiſerl. Hofpavillons der Wiener Stadtbahn, von Otto Wagner.

ſich eben als ein künſtleriſch behauener Stein neben ſeinen beſcheidener behandelten Brüdern ohne Aufdringlichkeit heraushebt. So hat der Münchner Georg Wrba (ſ. o. S. 433) die Schmuckformen gehalten, die er für Lichts Leipziger Rathaus geſchaffen hat (Abb. 513), und dadurch vorbildlich gewirkt. Alle dieſe Prinzipien aber führten nun weiter zu den Verſuchen einer von hiſtoriſchen Reminiszenzen völlig losgelöſten Baukunſt, die genug gelernt hatte, um ganz den Ausdruck für das Weſen moderner Menſchen zu geben. Es iſt bezeichnend für die aufs Intime gerichteten Tendenzen der neuen Kunſt, daß ſie auf dieſem Wege vor allem zu einer Reform des kleineren Wohnhauſes, der ſtädtiſchen Villa wie des Landhauſes gelangte. Und wiederum bezeichnend für den Charakter der ganzen Bewegung, daß es die germaniſchen Völker ſind, die dabei an der Spitze marſchieren. In Holland, in Dänemark und Schweden (hier namentlich unter dem Einfluß des Finnen Saarinen) hat ſich zuerſt ein völlig neuer, von allen äußerlichen Überlieferungen unabhängiger Bauſtil entwickelt. In den deutſchſprechenden Ländern ging Otto Wagner in Wien (geb. 1841), der Erbauer der dortigen Stadtbahn (Abb. 514), voran. Er wies mit Nachdruck darauf hin, daß wir wie wir eine unſerm Charakter und unſern Bedürfniſſen entſprechende Kleidung gefunden haben, auch eine Architektur brauchen, die aus den gleichen Bedingungen hervorgegangen iſt. Wagner hat ſogar jüngſt eine Reformierung des Kirchenbaus verſucht, die man in England und Frankreich ſchon früher angebahnt hat, und dabei gezeigt, daß der moderne Geſchmack auch feierlicher und erhebender Stimmungen fähig iſt. Er regte daneben eine neue Kunſt des Schmuckbaus an, in der ihm begabte Schüler, in erſter Linie Joſeph Olbrich (1867 bis 1908), der Erbauer des Wiener Sezeſſionshauſes, folgten. Olbrich hat dann dieſe Gedanken auf die Mathildenhöhe bei Darmſtadt verpflanzt, wo der Großherzog von Heſſen eine Künſtlerkolonie ins Leben rief. Einfachheit, Klarheit, Abkehr vom Schematismus, durchgeführte Linien und ſtarke Formen und Kontraſte beim öffentlichen Bau, — kapriziöſe Behandlung innerhalb der Geſetzmäßigkeit, die auf Anregungen des Japanismus hinweiſt, beim Villenbau: das ſind hier die Grundgeſetze (Abb. 515). Wie Olbrichs Bautätigkeit eng zuſammenhängt mit dem modernen Wiener Kunſtgewerbe, ſo hat in Belgien Henry van de Velde (geb. 1863) eine Erneuerung der Architektur durch reine Betonung des Zweckes und durch ſein auf die Faſſade übertragenes abſtraktes Linienornament hervorgerufen.

515. Haus Habich in Darmſtadt, von J. Olbrich.
(Muthesius, Das moderne Landhaus.)

Viktor Horta iſt der bedeutendſte Vertreter dieſes Stils, deſſen diskrete Schnörkel ebenſo wie die Rechteckformen der Öſterreicher bald allenthalben von neuerungsſüchtigen und unſelbſtändigen Köpfen ohne Verſtändnis nachgeahmt wurden. So ſind die Faſſaden mit den ſchrecklichen Bandwurm- und Schlangenverzierungen, ſo die Wohnhäuſer mit der unfreiwilligen Komik geradliniger Feierlichkeit entſtanden, die nur zu ſehr geeignet ſind, moderne Bemühungen zu diskreditieren. Namentlich Berlin hat wieder in dieſen Verwilderungen geſchwelgt.

Dem Prinzip des Zweckbaues aber kam noch von einer neuen Seite wichtige Hilfe: das Eiſen trat als neues Element in die moderne Architektur ein. Schon die Londoner Weltausſtellung von 1851 hatte in ihrem Kriſtallpalaſt gezeigt, wie ſich die neuen Eiſenbalken und -bogen nicht nur praktiſch verwerten, ſondern auch zu ungeahnten äſthetiſchen Reizen benutzen laſſen. Dann aber ward Frankreich auf dieſem Gebiete führend. Der Rheinländer Jak. Ign. Hittorff (ſ. o. S. 262), der in Paris anſäſſig wurde, baute in den ſechziger Jahren den dortigen Nordbahnhof mit ſeiner weit geſchwungenen Halle. Viktor Baltard übernahm den Eiſenſtil für ſeinen Bau der Pariſer Markthalle und wandte ihn ſogar bei Kirchen an. Labrouſte bewies in ſeinem großen Leſeſaal der National-Bibliothek, deſſen Decke er aus neun Kuppeln zuſammenſetzte und von ſchlanken Pfeilern tragen ließ, zu welch eigenartigen Reizen das Eiſen dienen kann. Dann kam die Weltausſtellung von 1889 mit ihrer großen Maſchinenhalle und der unerhörten Kühnheit des Eiffelturms (Abb. 516). Alexandre Guſtave Eiffel (geb. 1832), von Hauſe aus Ingenieur, hat hier den großartigſten Beweis dafür gegeben, daß

Digitized by Google

516. Der Eiffelturm, von A. G. Eiffel. Paris.

die abſolute Zweckmäßigkeit und konſtruktive Logik des reinen Eiſenbaues in ſich eine eigne künſtleriſche Wirkung beſitzt. Der 300 Meter hohe Turm wirkt wie die elegante Filigranarbeit eines Rieſen; aus dem klaren Erkennen der mathematiſchen Geſetze, nach denen er erdacht iſt und nach denen ſeine Teile ſich gegenſeitig ſtützen und halten, entſpringt ein Gefühl der Sicherheit und der Ordnung, das einen früher unbekannten äſthetiſchen Reiz in ſich birgt. Leider hat die Pariſer Weltausſtellung von 1900 wieder einen Rückfall mit ſich gebracht; nur die eleganten großen Treibhäuſer für die Gartenabteilung von Gautier wieſen noch auf die Taten von 1889 zurück. Doch haben die Pariſer auch 1900 beim Bau der Avenue Nicolas II., durch die von den Champs Elyſées her, über die ſchön geſchwungene neue Alexanderbrücke, eine gerade Linie zu dem monumentalen Abſchluß des Invalidendoms ſich hinzieht, ihre alte Kunſt der großzügigen Straßenanlage ebenſo bewährt wie 1889, da ſie den Eiffelturm ſo aufſtellten, daß unter ſeinen Füßen hin der Weg auf der einen Seite zu den Kataraften des Hauptausſtellungsgebäudes, auf der andern über die Jena-Brücke zum Trocadéro führte.

Solche Künſte eines großzügigen Städtebaus ſind bei uns auch in jüngſter Zeit nur an wenigen Stellen verſtanden worden. Dafür hat jedoch die Eiſenkonſtruktion auch in Deutſchland eine eigenartige Entwicklung genommen. Unter den älteren Bahnhofsbauten nimmt der Anhalter Bahnhof in Berlin von Franz Schwechten (geb. 1841), der auch den monumentalen Kaiſer-Wilhelm-Turm an der Havel ſchuf, eine hervorragende Stellung ein. Am ſtärkſten aber hat das moderne Waren- und Geſchäftshaus das Eiſen herangezogen. Es iſt Alfred Meſſels große Tat, daß er (in dem Warenhaus Wertheim zu Berlin, Abb. 517) dieſen reinen Typus des Zweckbaues durch eine Verbindung von Eiſen und Stein konſequent und mit hoher Schönheit durchgeführt hat. Auch im Induſtriebau haben ſich neue Formen einer ehrlichen Zweckmäßigkeit, die doch edler Wirkungen fähig ſind, durchgeſetzt (ſo vor allem Peter Behrens' Bauten für die Allgemeine Elektrizitätsgeſellſchaft in Berlin, namentlich ſeine große Turbinenhalle). Daneben hat auch der Bau der Berliner Hochbahn mit ſeinen mannigfaltigen, in ſtrengſtem Materialſtil gehaltenen Schmuckformen (nach Entwürfen von Alfred Grenander) den Beweis für die neuen Möglichkeiten geliefert, die hier ruhen.

Dieſe großen Zweckbauten: das Geſchäftshaus, das Warenhaus, die Brücken und Stadtbahnen, werden es in erſter Linie ſein, die der Zukunft als die charakteriſtiſchen Architekturwerke der Zeit um 1900 erſcheinen werden.

517. Warenhaus Wertheim in Berlin, von A. Meſſel.

5. Die zeichnenden Künſte.

Die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts machte eine Entwicklung durch, die von der Linienbeſtimmtheit ausging, dann mit Vernachläſſigung aller Formelemente dem reinen Farbenausdruck folgte und ſchließlich wieder in ſtiliſierenden und dekorativen Entwürfen, in großen Raumbildern die Linie gegen die Farbe ausſpielte. Dieſer Entwicklungsgang ſpiegelt ſich auch in den Schickſalen der graphiſchen Künſte, die jahrzehntelang kein anderes Bild kannten, als der Malerei zu dienen und ſich erſt in der jüngſten Zeit wieder auf ihren natürlichen Beruf beſannen. Die alten reproduktiven Techniken des Kupferſtichs und des Holzſchnitts wurden durch jene Zuſtände ganz aus ihrer Bahn geſchleudert, und neue techniſche Verfahren drängten ſich vor. Zu Beginn des Jahrhunderts herrſchte allerdings der Kupferſtich noch als die beliebteſte Art der graphiſchen Nachbildung. Die klaſſiſche und romantiſche Epoche verließ dabei die graziöſe Spielerei der Rokokozeit und wandte ſich wieder der herberen Art und den feineren

518. Stifterbildnis vom Genter Altar. Radierung von P. Halm.

519. Radierung von R. Köpping.

Strichlagen Dürers und Marcantons zu. In dem reinen, abſtrakten „Umriß", den ſie auch hier pflegte, bildete ſie ein Seitenſtück zu dem Kartonſtil der Maler aus. So trat in Frankreich Henriquel Dupont (1797—1892) als ein Kupferſtecher auf, der die klarſte und einfachſte Linienbeſtimmtheit predigte und jede maleriſche Helldunkelwirkung verpönte; mit Begeiſterung folgte ihm die jüngere Generation. In Deutſchland bildeten ſich in Düſſeldorf, wo Joſeph Keller (1811—1873; Disputa, Dreifaltigkeit und Raffael), weiter in Berlin, wo Eduard Mandel (1810 bis 1882: Sixtiniſche Madonna, Stiche nach Guido Reni, van Dyck, Menzel, Schadow u. a.) lehrten, und in Wien, wo die „Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt" fördernd eingriff, große und erfolgreiche Kupferſtecherſchulen, denen andere kleinere allenthalben zur Seite traten. Die Mandel-Schüler Louis Jacoby (geb. 1828: Stiche nach Kaulbach, Raffael, Sodoma) und Guſtav Eilers (1834—1911: Arbeiten nach Tizian, Holbein, Rubens, Menzel) gehören zu den letzten hervorragenden Vertretern dieſer Gruppe. Doch im Lauf der Jahre verlor der Kupferſtich mehr und mehr an Beliebtheit. Der Stahlſtich, der, hauptſächlich in England gepflegt, dem Bedürfnis der Maſſenreproduktion durch ſeine erhöhte Abdrucksfähigkeit beſſer entgegenkam, konnte ihm zwar mit ſeinen ſcharfen und harten Linien nicht ernſtlich Konkurrenz machen. Aber die Radierung war es, die, ganz anderer maleriſcher Wirkungen fähig als der Kupferſtich, deſſen maßgebende Stellung immer mehr erſchütterte. Auch die Radierung nahm, zunächſt als Reproduktionstechnik, zur Popularisierung alter wie moderner Meiſter, die allgemeine Aufmerkſamkeit in Anſpruch. William Unger in Wien (geb. 1837), der wiederum eine ganze Schule um ſich bildete und ſelbſt eine Frans Hals-Galerie, zahlreiche andere Blätter nach Gemälden der

Holländer, Vlamen, Italiener (Tizian) und Spanier (Velazquez), ſowie ganze Werke über einzelne Muſeen herausgab, ſteht hier an erſter Stelle (Abb. 275, 291). Neben ihm haben namentlich Peter Halm (geb. 1854, Abb. 518), W. Hecht (geb. 1843: Radierungen nach Murillo, Rubens, Lenbach, Böcklin) und, mit ſeltener Virtuoſität, Karl Köpping (geb. 1848, Abb. 519) gewirkt, der mit ſeinen erſtaunlichen, dem Strich des Pinſels auf das ſorgfältigſte nachgehenden Reproduktionen von Werken Rembrandts und Frans Hals' unübertreffliche Meiſterſtücke geſchaffen hat. In Frankreich haben namentlich Ferdinand Gaillard (ſ. o. S. 182 u. Abb. 202), der auch als vorzüglicher Porträtmaler hervorgetreten iſt, und Jules Jacquemart (1837—1880, Abb. 521) die Radiertechnik in den Dienſt alter und moderner Meiſter geſtellt.

Doch die maleriſche, ausdrucksvolle Schwarzweißſprache der Radierung begnügte ſich nicht damit, als Überſetzungskunſt den trockenen Linienſtrich zu verdrängen: ſie führte zugleich weiter zu ſelbſtändigen Schöpfungen, zur ſogenannten „Künſtlerradierung". Die wachſende Vervollkommnung der mechaniſchen Reproduktion drängte die Künſtler mit graphiſchen Intereſſen ohnehin immer mehr zu ſolcher Beſchäftigung, und zahlreiche Maler haben in allen Ländern ſich bei Nadel und Kupferplatte von ihrer Haupttätigkeit erholt. In Deutſchland benutzten faſt alle großen Künſtler, wie Ludwig Richter, Schwind, Menzel bis zu Leibl und Liebermann, wie wir ſchon wiederholt ſahen, dieſe Technik zu reizvollen Originalarbeiten. Künſtler wie Eugen Napoleon Neureuther (1806—1882) nahmen ſie zu Hilfe, um den Launen ihrer Phantaſie, denen ſich die zähe Ölfarbe entzog, Geſtalt zu geben. Auch die „Überſetzungskünſtler" huldigten alsbald der von den altniederländiſchen Meiſtern übernommenen Kunſt der Maler-Radierung. Bernhard Mannfeld (geb. 1848) zeichnete Städtebilder, Landſchaften und Architekturwerke mit großer Kunſt auf die Platte. Schließlich fand man in einer eigentümlichen Vermiſchung

520. Selbſtbildnis von R. Stauffer-Bern. Radierung.

521. Der Granatſchuß. Originalradierung von J. Jacquemart. (Gazette des Beaux-Arts)

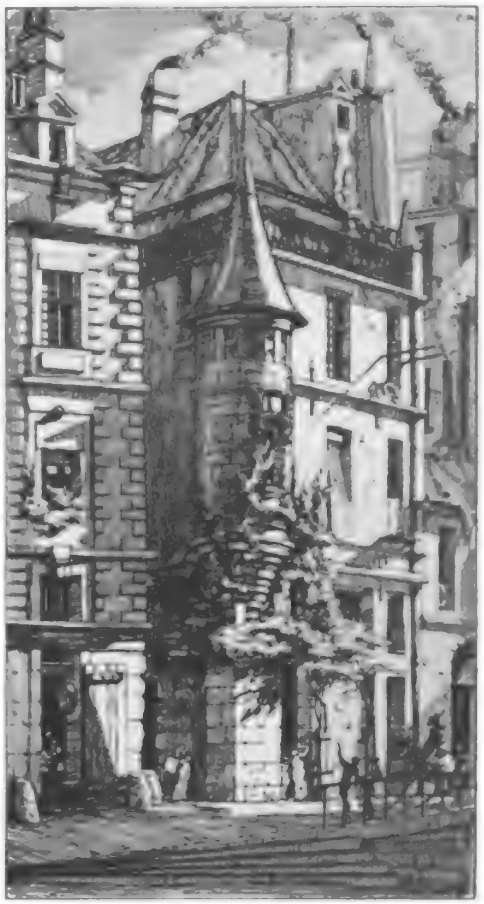
Digitized by Google

522. Odyſſeus und die Sirenen, von O. Greiner. Leipzig, Städt. Muſeum.

von Kupferſtich und Radierung, in der ſogenannten Stichradierung, eine neue Technik, deren Ausdrucksfähigkeit und Mannigfaltigkeit alle bisherigen übertraf. Karl Stauffer-Bern (1857—1891) trat mit ſolchen Arbeiten von außerordentlicher Feinheit hervor (Abb. 520). Max Klinger zeigte in ſeinen grandioſen Zyklen, was alles ſich in dieſer verfeinerten Sprache des Grabſtichels ſagen läßt (Abb. 395). E. M. Geyger betrat ähnliche Pfade und ſiedelte, wie Stauffer und Klinger, ſpäter zur Plaſtik über, wobei er ſich wie ſie dem römiſchen Kreiſe zugeſellte. Otto Greiner (geb. 1869) ſchloß ſich mit bedeutender Begabung Klinger unmittelbar an, deſſen Spuren er auch in ſeinen dekorativen Malereien folgte (Odyſſeus und die Sirenen, Muſeum in Leipzig; Abb. 522). Die realiſtiſch-ſoziale Note, die Klinger in ſeinen „Tramen“ angeſchlagen hatte, nahm mit hinreißender Kraft Käte Kollwitz (geb. 1867, Abb. 523) auf, die in ihrem durch Gerhart Hauptmanns Drama angeregten Zyklus des Weberaufſtandes und ihren Darſtellungen von Proletarierfrauen und -kindern Probleme von packendem ſtofflichen Reiz mit reifſter zeichneriſcher wie techniſcher Meiſterſchaft behandelt hat.

523. Studie von Käte Kollwitz.

In Frankreich ſteht an der Spitze der modernen Radierer Charles Méryon (1821—1868). Sein Ruhm waren die koſtbaren Blätter, in denen er die charakteriſtiſche Schönheit des alten Paris, das durch die Bauluſt des zweiten Kaiſerreichs manche ſchwere Einbuße erlitt, mit intimſter Kunſt feſthielt (Abb. 524). Von dem neuen Paris und ſeinem Treiben hat namentlich Louis Auguſte Lepère (geb. 1849) erzählt, deſſen Haupttätigkeit aber dem reproduzierenden Holzſchnitt zugute kam, dann vor allem Raffaelli, deſſen graphiſche Tätigkeit ſchon erwähnt wurde (S. 290, Abb. 315). Die farbige Radierung, der ſich Raffaelli gelegentlich gern zuwandte, hat in letzter Zeit von einem Kreiſe jüngerer Künſtler in Frankreich wie in England, wo man damit nur alte Traditionen aus dem achtzehnten Jahrhundert wieder aufnahm, eifrige Pflege gefunden. Das Frauenporträt bevorzugen Gandara und Helleu, deſſen elegante weibliche Geſtalten mit den zarten Linien der blaſſen Geſichter und den ſtark hervorgehobenen Wellenlinien der delikat behandelten Haare weithin bekannt geworden ſind. Das Weib als Perſonifikation des Laſters und der Sünde, als Beherrſcherin und Verderberin der Welt, als grauſame Verkörperung der ſinnlichen Gier, der das Menſchengeſchlecht untertan iſt, als Inſtrument des Teufels, der die Erde unter ſeine Botmäßigkeit bringen will — das iſt das Leitmotiv der Radierungen von Félicien Rops (1833 bis 1898), dem belgiſchen Künſtler, der in Paris ganz zum Franzoſen geworden war. Mit einer Sicherheit der Zeichnung und einem graphiſchen Wiſſen ausgeſtattet, für das techniſche Schwierigkeiten nicht mehr vorhanden waren, hat Rops allen wilden Geſichten und perverſen Sprüngen ſeiner Phantaſie zügelloſe Freiheit gegönnt. In den genialen erotiſchen Viſionen, die er radiert hat, den wütenden Zynismen und den grauſigen Obſzönitäten, in denen ſich Parfümduft mit Verweſungsgeruch ſchauerlich miſcht, tobt der Kampf eines ungebändigten Temperaments, das hilflos an den Schranken der Sinnlichkeit rüttelt, mit den eigenen Trieben. Doch hat Rops auch neben dieſen Folgen der „Diaboliques“, der „Sataniques“, der „Amusements des dames de Bruxelles“ und den Einzelblättern ähnlichen Genres auch eine lange Reihe von Radierungen und Lithographien anderer Art geſchaffen, in denen ſeine geniale Phantaſtik nicht minder packenden Ausdruck fand (Abb. 525).



524. Türmchen in der Rue de la Tixanderie, Radierung von Charles Méryon.

Von Frankreich nach London ging Alphonſe Legros (geb. 1837), der ſo ein Führer und Meiſter der Radierkunſt für Franzoſen und Engländer wurde. Seine realiſtiſchen Darſtellungen, ſeine Porträts, von Talon, Watts, Leighton, Kipling, und ſeine phantaſtiſchen Blätter, wie die zwiſchen Rethel und Watts ſtehenden Viſionen über den „Triumph des Todes“, geben Kunde von der Vielſeitigkeit ſeines ſtarken und reichen Talents (Abb. 526). In England hat

Digitized by Google

525. L'âge de fer, Lithographie von Félicien Rops.

526. Poetische Verzückung, von A. Legros.
(Gazette des Beaux-Arts)

die Malerradierung einen besonders großen Kreis begabter Anhänger gefunden. Whistler zumal hat, namentlich in seinen schon genannten Venezianischen Folgen, die von den Japanern erlernte vielsagende Sparsamkeit leicht hingesetzter, bald malerisch anschwellender, bald haarfein

527. Die Schleuse von Egham, Originalradierung von F. Seymour-Haden.
(Gazette des Beaux-Arts)

Digitized by Google

zeichnender Striche dem höchſten maleriſchen Ausdruck zugeführt, deſſen ſie fähig iſt (Abb. 424). Neben ihm ſtehen an erſter Stelle J. Th. Cameron mit wunderbaren Landſchaftsſtudien von ſauberſten und zugleich in der Empfindung zarteſten Linien, F. Seymour-Haden mit maleriſch bewegteren Ausſchnitten und Ausblicken (Abb. 527), William Strang mit ſeinen feinen ländlichen Schilderungen und den Illuſtrationen, zu denen er ſelbſt den Text geſchrieben, Muirhead Bone mit Architekturſtücken und Häuſerſtudien von erleſener Feinheit und Klarheit der Nadelführung. Von Whiſtler beeinflußt, nur energiſcher im Ausdruck, ſind die prachtvollen Strand- und Meerbilder des holländiſchen Radierers Carl Nikolaas Storm van 's Gravesande. Whiſtler und Rembrandt ſind Ahnherren der großartigen orientaliſchen Märchenſzenerien ſeines Landsmanns Marius Alexander Jacques Bauer (geb. 1864).

Der Holzſchnitt, den im achtzehnten Jahrhundert der Kupferſtich auf der ganzen Linie verdrängt hatte, war zu Beginn des neunzehnten wieder aufgelebt. Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin (1786—1870) hatte ihn, nach den vorbereitenden Arbeiten der beiden Unger, Johann Georg Unger (1715—1788) und deſſen Sohn, Johann Friedrich Gottlieb Unger (ca. 1750 bis 1804) mit Erfolg aufs neue eingeführt. Eine ganze Reihe der beſten Künſtler, wie Führich, Schnorr, Schwind, Richter, Rethel, vor allem aber Menzel, haben mit ſeiner Hilfe Werke von unvergänglichem Wert geſchaffen. Sie halten ſich faſt ausnahmslos noch auf dem Wege des alten deutſchen Linienſchnitts, dem bald durch den „Tonſchnitt“ und den „Holzſtich“ ein gefährlicher Gegner erwuchs. Der Engländer Thomas Bewick (1753—1828) hatte die alte Technik dadurch zu reformieren geſucht, daß er an Stelle des bisher gebräuchlichen Langholzes (d. h. des in der Richtung der Faſern vom Baumſtamm geſchnittenen Stückes) nun „Hirnholz“ einſetzte, das alſo in die Quere gegen die Faſern geſchnitten iſt. Auf dieſe Weiſe wurde der Holzſchnitt in den Stand geſetzt, in der Art der Radierung mit kleinen Einſchnitten und Punkten maleriſch zu wirken; ganz folgerecht trat auch an die Stelle des alten Schneidemeſſers der ſpitze Stichel des Kupferſtechers. Die Erweiterung der Möglichkeiten, die ſich dadurch bot, iſt unleugbar, aber die alte Technik wurde gerade durch ſie in eine Richtung geführt, die ihrem Weſen entgegengeſetzt iſt; ſie wurde verleitet, nach tonigen Effekten zu ſuchen, zu denen ſie ihrer Natur nach gar nicht befähigt iſt. Denn dieſe weiſt das kraftvolle Holz auf den charaktervollen Strich der einzelnen Linie. Immerhin wurde die Xylographie dadurch befähigt, als Reproduktionstechnik Kupferſtich und Radierung aus dem Felde zu ſchlagen und als Illuſtrationsmittel an die erſte Stelle zu rücken. Namentlich wurde durch ſie jetzt erſt die illuſtrierte Zeitſchriftenliteratur möglich, die ſich nun in allen Ländern ausbreitete. In Deutſchland gaben den Ton die luſtigen und launigen Meiſter der „Fliegenden Blätter“ und der „Münchener Bilderbogen“ an, die ſich um ihren Begründer Caſpar Braun ſcharten. Hier finden wir Moritz von Schwind an erſter Stelle, dann Adolf Oberländer (geb. 1845), den Meiſter unſagbar komiſcher Tierkarikaturen, den behaglichen Harburger, die flotten Geſellſchaftszeichner René Reinicke (geb. 1860), Fritz Wahle (geb. 1863) und Hermann Schlittgen (geb. 1859), der auch als geſchmackvoller Maler im Kreiſe der Sezeſſioniſten

528. Junker Protz, von W. Buſch. (Daelen, Wilhelm Buſch)

auftrat. Franz Stuck hat gleichfalls mit Arbeiten für die „Fliegenden Blätter“ begonnen. Der größte Künſtler aber in dieſer Schar iſt Wilhelm Buſch (1832—1907), der ſich nach kurzem Aufenthalt in München in die Stille winziger Neſter ſeiner hannöverſchen Heimatsprovinz zurückzog und dort ſeine in unzähligen Auflagen gedruckten humoriſtiſchen Epopöen in die Welt ſandte. Es hat lange gedauert, bis man Buſch künſtleriſch recht erkannte. Doch hat man ihn früher nur als einen Spaßvogel belacht, ſo wird er heute mit Recht als einer der größten Humoriſten der Feder und des Stifts verehrt, die je gelebt haben. Und ſeine impreſſioniſtiſchen Zeichnungen, die in flüchtigen Umriſſen ganze Welten vor unſer Auge zaubern, mit einer ſummariſch geiſtreichen Andeutung das Charakteriſtiſche jedes Eindrucks wecken, genießen die höchſte Bewunderung. Es iſt ein genialer Inſtinkt, der in ſeinem oft ſcheinbar wirren Gekritzel, dieſem Gewimmel von feinen, haarſcharfen oder huſchligen Strichen, Spiralen, Zackenlinien, nervös hingehauenen Schattenlagen, Punkten und Kleckſen Ausdruck ſucht und jedesmal auch findet (Abb. 528).

529. Am Strand von Goehren, Radierung von Albert Krüger.

Alle dieſe Künſtler aber zeichnen nicht mehr direkt auf das Holz, ſondern ihre Vorlagen, die mit Feder, Bleiſtift oder Tuſchpinſel gearbeitet ſein können, werden von berufsmäßigen Xylographen, bald mit Zuhilfenahme der Photographie, in den Stock geſchnitten. Menzel erzog ſich ſeine Holzſchneider (wie Friedrich Ludwig Unzelmann [1797—1854]) noch ſelbſt. Ebenſo machte es in Frankreich Guſtave Doré (1832—1883), der ſich für ſeine phantaſievollen, aus einem ſchier unerſchöpflichen Erfindungsreichtum quellenden Illuſtrationen zur Bibel, zum Don Quixote, zu Dantes Göttlicher Komödie in Héliodore Piſan einen trefflichen Xylographen heranbildete. Die jüngeren Künſtler aber überließen allmählich ihre Zeichnungen völlig den gewerbsmäßigen Holzſchneidern, die, ganz geſchäftsmäßig in „Xylographiſchen Anſtalten“ einen Großbetrieb etablierend, mehr und mehr ins niedrige Handwerk verflachten.

Neben die deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen illuſtrierten Zeitſchriften traten dann auch die amerikaniſchen, die den alten Holzſchnitt abſolut und radikal in einen ſkrupelloſen Tonſchnitt

530. Markt in Grodeck, Radierung von E. Orlik.

verwandelten (vgl. dazu die Abb. 418 und 419, Seite 377). Namentlich ein eingewanderter Deutſcher, Friedrich Juengling (geſt. 1889), trieb das xylographiſche Virtuoſentum auf die Spitze. Sein Stichel folgte allen raffinierten koloriſtiſchen Kunſtſtücken der modernen Maler, das alte zeichneriſche Motiv des Holzſchnitts iſt bei ihm völlig verſchwunden, von ſeiner dekorativen Abſicht überhaupt nichts mehr zu merken. Nicht nur ſchwarze Striche und Punkte treten in dichten Schraffierungen auf, auch die feinen weißen Linien, die der Stichel aus der Holzplatte herausgräbt, kreuzen ſich und geben ein Geflimmer von Licht.

Erſt das Bekanntwerden der japaniſchen Farbenholzſchnitte und das Aufkommen der deko-

531. Matinee bei Liſzt, Lithographie von J. Kriehuber.

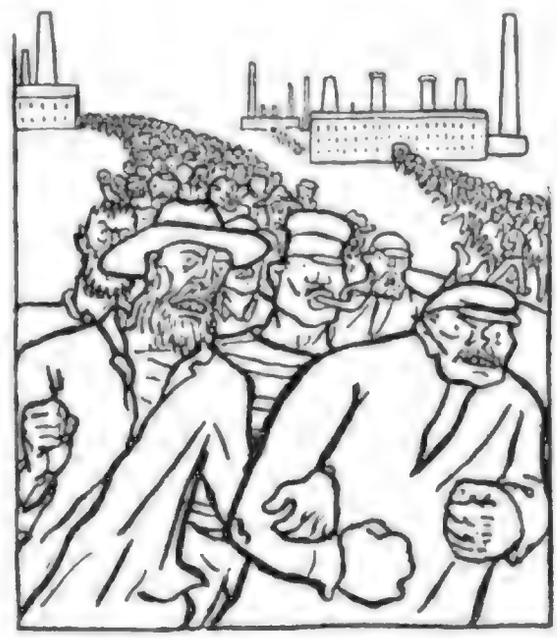
532. Am Strande, Originallithographie von Steinlen.

rativen Bewegung erinnerten wieder daran, was denn eigentlich die Aufgabe dieſer Technik ſei und da das Reproduktionsverlangen der Maler durch die neuen photomechaniſchen Erfindungen vollauf geſtillt wurde, gewann man Zeit, ſich aufs neue mit ihrem Weſen zu beſchäftigen. Dabei ging man verſchiedene Wege. Auf der einen Seite wurde die handwerksmäßige Nachbildung zur xylographiſchen Künſtlerreproduktion verfeinert, wobei in Deutſchland namentlich Albert Krüger (geb. 1858), auch ein Radierer von Rang (Abb. 394 u. 539), durch ſeine meiſterhaften farbigen Blätter nach Gemälden der Renaiſſance und Martin Hönemann (geb. 1858) durch die erſtaunliche Virtuoſität, mit der er Zeichnungen und Bilder moderner Künſtler nachſchuf, hervorragen. Auf der andern Seite entwickelte ſich neben der Künſtlerradierung ein Künſtlerholzſchnitt. In Paris ſetzte Felix Valloton (geb. 1865) die Xylographie wieder ganz auf die Kontraſtwirkungen heller und dunkler, oder vielmehr rein-weißer und rein-ſchwarzer Flächen. Er hat mit der raffinierten Einfachheit dieſer höchſt perſönlichen Technik koſtbare Szenen aus dem Leben und ſcharf charakteriſtiſche Porträts geſchaffen. Vielfach wurden durch das japaniſche Vorbild auch Verſuche im Farbenholzſchnitt angeregt. In England iſt namentlich Nicholſon der Vertreter dieſer Richtung. In Deutſchland hat Otto Eckmann (1865—1902) ganz als Schüler der Japaner farbige Schnitte von höchſtem Reiz zarter Töne und gefälliger Linienanordnung geſchaffen und Emil Orlik (Abb. 530), auf den ſchon hingewieſen wurde, ſeine meiſterhaften kleinen Blättchen, oft nur mit Benutzung von grauen und gelblichen Farbenplatten zur Belebung des Schwarzweißbildes geſchnitten. Denn alle dieſe Künſtler führen das alte Schneidemeſſer mit eigener Hand. In neuerer Zeit werden dieſe Experimente von der jüngeren Künſtlergeneration in wachſendem Umfang aufgenommen: der Holzſchnitt, der derbe, demokratiſche Geſell, iſt dabei ein Ariſtokrat geworden, der ſich nur an den kleinen Kreis der Kenner wendet.

Als neue Reproduktionstechnik trat im neunzehnten Jahrhundert neben den alten Hoch- und Tiefdruck des Holzſchnitts und des Kupferſtichs der Flachdruck der Lithographie, die Aloys Senefelder 1796 erfunden hatte. Wir ſahen ſchon früher, wie die Zeichner und Karikaturiſten ſich gern der neuen Technik bedienten, durch die ſich flüchtige Impreſſionen und weiche Pinſelſtriche beliebig nachdrucken ließen. Auch als Porträtiermittel hat die Lithographie vor der Ausbreitung der Photographie gute Dienſte geleiſtet, Künſtler wie der Wiener Joſeph Kriehuber

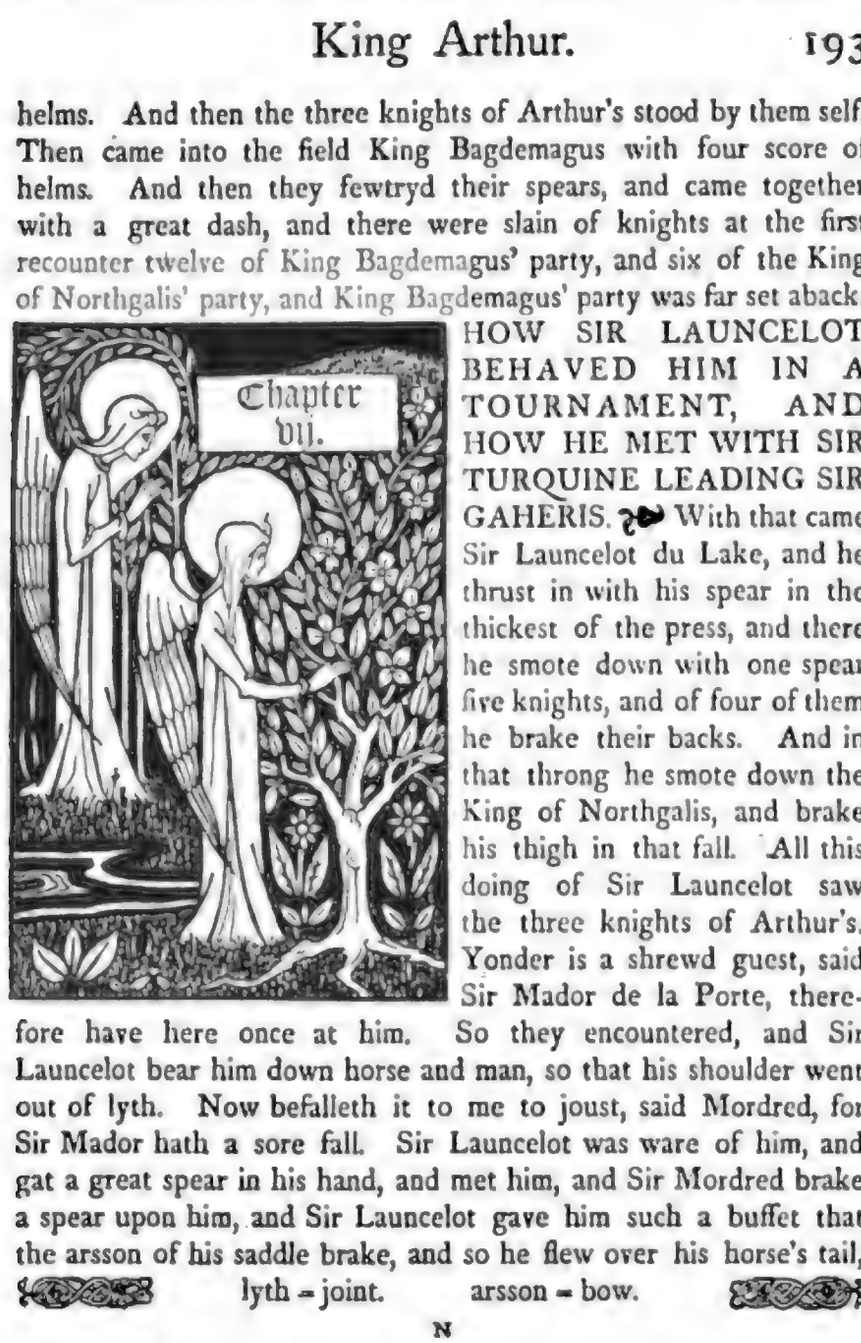
(1801- 1876) haben darin Vorzügliches geſchaffen (Abb. 531). Um die Mitte des Jahrhunderts geriet der Steindruck, hauptſächlich als Reproduktionsmittel benutzt, ähnlich in Verfall wie der Holzſchnitt, aber gleich dieſem war auch ihm in den letzten Jahrzehnten ein neuer Aufſchwung beſchieden. Die Franzoſen benutzten ihn wieder, wie zur Zeit des Bürgerkönigtums, zu luſtigen und ſatiriſchen Darſtellungen des modernen Lebens. Steinlen, Forain, Villette, Jean Béber haben bald mit anklagendem Realismus, bald in impreſſioniſtiſcher Karikaturenzeichnung, die ſchlagend die Hauptlinien eines Geſichtes oder einer Geſtalt heraushebt, bald in pikanten Phantaſieblättern vom Treiben der großen Welt (Abb. 532), auf den Boulevards, in den Tanzſälen, auf dem Montmartre erzählt. Der Intereſſanteſte dieſer Gruppe aber war Henri de Toulouſe-Lautrec (1864—1901), der dekadente Sproß eines alten Ariſtokratengeſchlechts, der in grotesk-raffinierten Verzerrungen und witzigen Abbreviaturen, die ihre Abſtammung von Japan nicht verheimlichen, Erſcheinungen und Figuren des modernen Paris in verblüffende Flächendekorationen verwandelte. Er teilte mit Degas die Neigung zu perverſen Häßlichkeiten, zu ungewohnten Bewegungen und Linien, zu dicken alten und ausgemergelten jungen Tänzerinnen und Kokotten, zu der Welt des Theaters und der Cafés concerts, und er rang auch in Paſtell und Ölbildern mit den großen Impreſſioniſten durch die Schlagkraft und geniale Sicherheit ſeiner Zeichnung und den Reiz ſeiner Farbenwirkungen. In Deutſchland hat die neue Lithographie mildere Saiten aufgezogen und hauptſächlich dazu mitgeholfen, farbige Originalblätter zu billigem Preiſe zu ſchaffen, die imſtande wären, den alten Öldruck aus den Bürgerhäuſern zu verdrängen. Es war ſchon die Rede davon, wie ſich Hans Thoma und der Karlsruher Künſtlerkreis in dieſer Richtung erfolgreich bemühten.

Die moderne deutſche Karikatur hat ſich namentlich die neuen Möglichkeiten des Buntdrucks mit den Kontraſten breiter Farbenflächen, zu denen er drängt, zunutze gemacht. Nachdem Georg Hirth, wie zur Zeit der wiedererwachten deutſchen Renaiſſance immer noch ein Anreger neuer Gedanken, in ſeiner Wochenſchrift „Jugend“ einen Mittelpunkt für die moderne Illuſtrationskunſt und ihre dekorativen Beſtrebungen gegeben hatte, erſtand, wiederum in München, im „Simpliziſſimus“ ein Karikaturenblatt, das rückſichtsloſer, bitterer und ſchärfer als einſt der Berliner „Kladderadatſch“ die politiſchen Probleme vornimmt und zugleich die Schwächen der Zeit und die Vorurteile der Bourgeoiſie geißelt. Ein feſtgeſchloſſener Stamm glänzender Zeichner hält hier dem modernen Deutſchland einen gefürchteten Hohlſpiegel vor: Th. Th. Heine (geb. 1867, Abb. 533), der unbarmherzige Spötter, der in ſeinen halb japaniſchen, halb poſſierlich biedermeieriſchen Linien mit ſchallendem Gelächter (Tafel XXVIII) die Zuchtrute über alle Torheiten ſchwingt, Rudolf Wilke (1873—1908), der durch eine lachende, nervöſe Kritzeltechnik in die übermütigſten Verzerrungen die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Lebens hinüberrettete und namentlich durch ſeine Proletariergeſtalten, Landſtreicher, Pennbrüder und ähnliches Gelichter bekannt geworden iſt, Bruno Paul (geb. 1874), der vor keiner zeichneriſchen Keckheit und Übertreibung zurückſchreckt, Ed. Thöny (geb. 1866),



533. Reichstagswähler, von Th. Th. Heine.
(Simplicissimus)

der Schlittgens franzöſierende Eleganz weiter führt, Olaf Gulbranſſon, der die zarteſten Linien zu ungeheuerlichen Wagniſſen von überwältigender Wirkung verleitet. Von den Zeitſchriften ging es zur Buchilluſtration und, einen Schritt weiter, zur Buchausſtattung überhaupt. Hier hatte England wieder neue Wege gewieſen, und aus dem präraffaelitiſchen Kreiſe, dem Europa ſo viele An-



King Arthur. 193.

helms. And then the three knights of Arthur's stood by them self. Then came into the field King Bagdemagus with four score of helms. And then they fewtryd their spears, and came together with a great dash, and there were slain of knights at the first recounter twelve of King Bagdemagus' party, and six of the King of Northgalis' party, and King Bagdemagus' party was far set aback.

Chapter vii.

HOW SIR LAUNCELOT BEHAVED HIM IN A TOURNAMENT, AND HOW HE MET WITH SIR TURQUINE LEADING SIR GAHERIS. With that came Sir Launcelot du Lake, and he thrust in with his spear in the thickest of the press, and there he smote down with one spear five knights, and of four of them he brake their backs. And in that throng he smote down the King of Northgalis, and brake his thigh in that fall. All this doing of Sir Launcelot saw the three knights of Arthur's. Yonder is a shrewd guest, said Sir Mador de la Porte, therefore have here once at him. So they encountered, and Sir Launcelot bear him down horse and man, so that his shoulder went out of lyth. Now befalleth it to me to joust, said Mordred, for Sir Mador hath a sore fall. Sir Launcelot was ware of him, and gat a great spear in his hand, and met him, and Sir Mordred brake a spear upon him, and Sir Launcelot gave him such a buffet that the arsson of his saddle brake, and so he flew over his horse's tail,

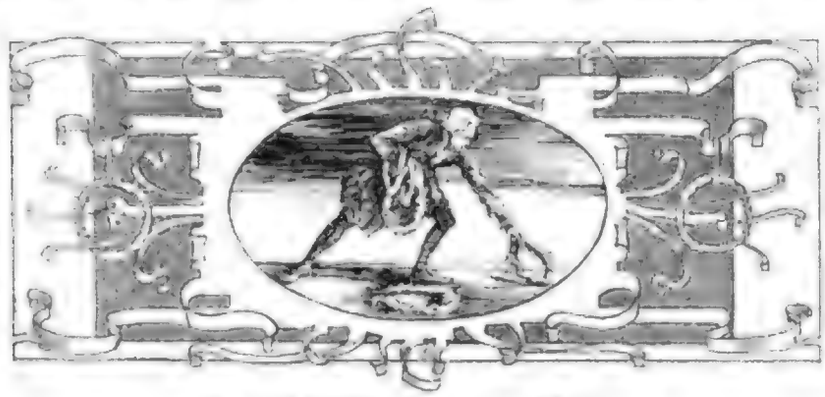
lyth = joint. arsson = bow.

N

534. Buchſeite aus dem Life of King Arthur, von Aubrey Beardsley.

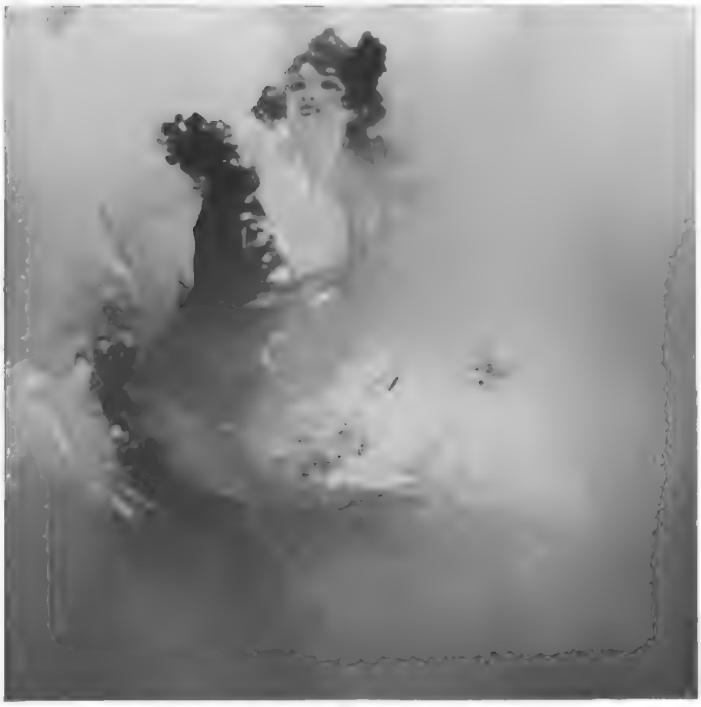
regungen verdankt, ging William Morris hervor, den man überhaupt den Vater der modernen angewandten Kunſt nennen kann. Morris empfand den Widerſpruch zwiſchen den photomechaniſchen, lithographiſchen und ſonſtigen „maleriſchen“ Illuſtrationen und den feſtgeſchnittenen Typen des gedruckten Buches. In Verbindung mit Burne-Jones und Walter Crane reformierte er den Bildſchmuck von Grund aus, indem er ſich wieder an den Linienſtil des alten Holzſchnitts an-

lehnte. Konnte man die Xylographie ſelbſt der bedeutenden Herſtellungskoſten wegen nicht überall in Anwendung bringen, ſo benutzte man wenigſtens die holzſchnittartige Zeichnung, die man vermittelſt der Hochätzung, alſo auch eines Hochdruckverfahrens, in beliebiger Zahl vervielfältigen konnte. Gegenüber der Gleichgültigkeit, die man ſeit Jahrzehnten in bezug auf die äußere Geſtalt des Buches an den Tag gelegt hatte, iſt man in jüngſter Zeit wohl oft ins andere Extrem verfallen, und mancher begeiſterte Bibliophile hat nicht ſelten mehr an die Ausſtattung eines Bandes als an ſeinen Inhalt gedacht. Doch die von Morris ausgegangenen Reformen haben überall Segen geſtiftet. Man begann wieder Wert auf die äußere Form zu legen, in der man die Gaben der Dichter und Schriftſteller genießen und bewahren wollte: auf das Papier, auf den Schnitt der Typen, auf Druckausführung und Einband, auf Umſchlag und illuſtratives Beiwerk. Die kunſtvollen Bücher der Renaiſſancezeit konnten dabei den Weg weiſen. Weit zurück lag die Geſchmackloſigkeit der „Prachtwerke", die jahrzehntelang auf dem Tiſch des Bürgers prangten. Der Geiſt des Bilderſchmucks aber wandelte ſich gleichfalls: man erkannte, daß die früheren Darſtellungen, in denen der Maler oder Zeichner das vom Dichter Geſagte einfach in ſeine Sprache überſetzte, lediglich der Phantaſie des Leſers läſtige Schranken auferlegten, und daß es die Aufgabe des Illuſtrators iſt, die Worte des Textes entweder in ornamentalem Spiel



535. Schlußſtück, von Joſeph Sattler.

zu begleiten, oder, den Gedanken des Dichters folgend und ſie ſelbſtändig weiter verarbeitend, in freier Erfindung zu paraphraſieren. Während Frankreich ſich an dieſen Reformen weniger beteiligte, blieb England dauernd die führende Macht in allen Sachen des Buchgeſchmacks. Einbandkünſtler wie Cobden Sanderſon wirkten vorbildlich auf den Kontinent herüber. Und die feinſinnigen zeichneriſchen Dichter-Interpreten des Präraffaelismus fanden ihre Nachfolger in dem Kreis, der ſich um Aubrey Beardsley (1873—1899) bildete. Beardsley, der als ein Jüngling ſtarb und dennoch ein Lebenswerk von fabelhaftem Reichtum hinterlaſſen hat, erſcheint als die Verkörperung allerletzter Steigerungen und Verfeinerungen moderner Geſchmackskultur. In ſeiner Miſchung aus kühl berechnender, klarer Verſtändigung und ſchwül-exzentriſcher Phantaſtik iſt er zugleich eine Parallelerſcheinung zu dem dekadenten Raffinement des neuengliſchen Äſthetentums in der Literatur (Illuſtrationen zu Wildes Salome; Yellow-Book; Life of King Arthur, Abb. 534). Ein preziöſes Dandytum, das allem Alltäglichen aus körperlicher Abneigung in weitem Bogen ausweicht, wird gebändigt durch ein unerhörtes techniſches Wiſſen, durch einen dekorativen Inſtinkt, der jede kleinſte Arbeit zu einem in ſich wahrhaft vollendeten Kunſtwerk werden läßt. Beardsleys Blätter mit ihrem geiſtreichen Wechſel freier Flächen, aparter Ornamente und zarter, ſchmachtender Linien, ſeine melancholiſchen Pierrots, ſeine kränklichen, hyſteriſchen, überſchlanken Frauen, in dem raſchelnden Gewölk ihrer Spitzen und Rüſchen, ſind von einer Delikateſſe der Zeichnung, die kein anderer von den Lebenden erreicht hat.



536. Dekorative Skizze, von J. Chéret.

Präraffaelitiſche, franzöſiſche, japaniſche Anregungen miſchen ſich, um in dieſen geſpenſtiſchen Märchenfiguren alle geheimen Wünſche und Lüſte, alle verborgene Sehnſucht und alle lächelnde Wehmut der modernen Seele auf die Fläche des Papiers zu bannen.

Der engliſchen Buchkunſt folgten namentlich Holland, Belgien und Dänemark mit Arbeiten von erleſenem Geſchmack und charakteriſtiſcher Eigenart. Aber auch Deutſchland blieb nicht zurück. Künſtler wie Joſeph Sattler (Abb. 535), in dem der Geiſt der deutſchen Renaiſſancemeiſter noch einmal lebendig geworden iſt, wie Otto Eckmann, der zumal für das Ornament bahnbrechend war, wie Melchior Lechter, der ähnlich wie die Engländer, aber doch eigenartig, ſich an die Gotik anlehnte, wie Th. Th. Heine ſind hier vorangegangen. Die vergeſſene Kleinkunſt der Exlibriszeichen ward wieder aufgenommen, ganze Zeitſchriften ſtellen ſich in den Dienſt dieſer Spezialität. Druckoffizinen, wie die des Leipzigers Drugulin und des Berliners Otto von Holten, Buchbinderfirmen und Verlagsbuchhandlungen hielten ſich eifrig an die von den Künſtlern aufgeſtellten Prinzipien.

Mit dem dekorativen Buchumſchlag in engſter Verbindung ſteht das Plakat. Denn auch dies Reklamemittel des Handels und der Induſtrie nahm dauernd die Mithilfe der Zeichenkunſt in Anſpruch und geriet mit in die große Reformbewegung. Die verbeſſerte und verfeinerte Farbendrucktechnik brachte auch hier die Möglichkeit, guter Kunſt die weiteſte Verbreitung zu geben. Die Aufgabe, die es dabei zu löſen galt: der Fernwirkung zuliebe mit großer, lapidaren Linien und wenigen energiſchen Farben einen einfachen, ſummariſchen Ausdruck für einen leicht faßbaren Bildgedanken zu finden, kam dem allgemeinen Streben entgegen, ſich von der einſeitig analytiſchen Manier des Impreſſionismus zu erholen. England ging voran, mit Plakatblättern, die in ſtarken Farbenkontraſten, oft grotesken koloriſtiſchen Herausforderungen des Auges, nicht überſehen werden konnten. Aber Frankreich ward das Hauptland für dies ganze

Kunſtgebiet, vor allem durch Jules Chéret (geb. 1836) den Großmeiſter der Pariſer Affiche, der mit der lichten Eleganz und dem blitzenden Geiſtreichtum ſeiner Blätter den Charakter jedes Objekts zu treffen weiß, ob er einem Zauberkünſtler oder einem Tingeltangel, einem Spielwarengeſchäft, neuen Huſtenpaſtillen, dem Palais de Glace oder den Grands Magazins du Louvre die rieſige Viſitenkarte entwirft. Überall tauchen tanzende, lachende, ſchwebende Geſtalten auf, wie von den Künſten eines raffinierten Bühnenmeiſters mit bunten Lichtern übergoſſen und ſtets in breiten Farbenfeldern auf die Fläche projiziert (Abb. 536). Toulouſe-Lautrec, Forain, Steinlen und alle die andern Meiſter der Pariſer Zeichenkunſt haben ſich an dieſen amüſanten Dingen beteiligt. Der Sinn für dekorative Wirkungen war erwacht, und die Japaner hatten gelehrt, mit wenigen Strichen deutlich zu ſein. Von Paris, der Hochburg des modernen Straßenlebens, ging das Plakat weiter, nach Belgien, wo Henry Meunier und Berchmans ſeine originellſten Vertreter wurden, und nach Deutſchland, wo wieder die Münchner, Th. Th. Heine und Eckmann (Abb. 537) an der Spitze, vorangingen und die Berliner, wie Edmund Edel (geb. 1863) mit ſeinen luſtigen Anſchlägen, folgten. In jüngſter Zeit iſt in die Plakatbewegung eine gewiſſe Ruhe gekommen. Statt der dekorativen Bildentwürfe ſucht man nun lieber kunſtvolle und originelle Schriften auf, doch haben ſich ſchon die Sammler dieſes Kunſtzweiges bemächtigt, Plakatausſtellungen wurden veranſtaltet, und Staatsanſtalten, wie das Dresdener Kupferſtichkabinett und das Berliner Kunſtgewerbemuſeum, legten öffentliche Sammlungen der beſten Blätter an. Die Wirkung der Plakatkunſt aber ging noch weiter; ſie hat vielfach die Malerei, ſoweit ſie ſich dekorativen Aufgaben näherte, und mit ihr die geſamte kunſtgewerbliche Bewegung der neuen Zeit ſichtlich beeinflußt.

537. Plakat, von Otto Eckmann.

538. John Ruskin in ſeinen letzten Lebensjahren.
(Phot. Fred Hollner, London)

6. Kunſt und Leben.

Nach langen mühevollen Kämpfen hatte ſich die Kunſt im neunzehnten Jahrhundert aus Abhängigkeit zur Freiheit durchgerungen. Der Menſchengeiſt, der ſich ſelbſt eine Epoche der Wiſſenſchaft und der Technik geſchaffen hatte, die ihn mit unwiderſtehlicher Gewalt aus der Bahn ſeiner bisherigen Entwicklung ſchleuderte und ihm ein Reich des Verſtandes aufbaute, fühlte ſich aus der Natur ſeines Weſens heraus dazu angeſtachelt, dieſe neue Welt nun auch als ein Ganzes zu begreifen, ihre Bedeutung in den Symbolen zu faſſen, welche die Kunſt allein zu bilden imſtande iſt. Aber damit war nicht genug geſchehen. Was Malerei, Plaſtik, Architektur, zeichnende Künſte leiſteten, ſtand ohne Verbindung nebeneinander. Es fehlte das Band einer neuen Kultur von gefeſſelten Formen, das imſtande geweſen wäre, den Zuſammenſchluß herzuſtellen. Seit der Mitte des Jahrhunderts mehrten ſich die Stimmen der Sehnſucht, unſere Exiſtenz aus der Vorherrſchaft des Verſtandesmäßigen, Logiſchen, Exakten, der materiellen Erwägungen und Intereſſen in eine Sphäre der Freiheit, Schönheit und Heiterkeit emporzuheben. Sie mehren ſich und ſchwellen an zu ungeſtümen Forderungen. Ein neues großes Ideal taucht auf: das ganze Leben künſtleriſch zu geſtalten, die Kunſt nicht als einen ſelbſtändigen fremden Faktor von außen her in das Daſein hineinzutragen, ſondern unſere ganze Erdenwanderung mit künſtleriſchem Geiſte zu umrahmen und zu durchdringen, nicht neben dem

modernen Leben, ſondern in ihm Kunſt zu finden, es ſelbſt mit ſeinen Wurzeln in den Garten der Kunſt zu verpflanzen. England, der erſte moderne Großſtaat, der die Elemente der neuen Lebensbedingungen in ſich aufgenommen und verbreitet hatte, übernahm, wie vorher ſchon in zahlloſen Einzelheiten, nun auch in dieſem wichtigſten Abſchnitt der Entwicklung die Führung. Es wurde ſchon der Bewegung gedacht, die kurz nach 1850 unter Gottfried Sempers begeiſterter Mitarbeit in die Wege geleitet wurde. Zugleich trat die radikale Reformgruppe der Präraffaeliten auf, deren Streben ſich von einer Erneuerung der Malerei bald auf eine Umwandlung alles deſſen erſtreckte, was unſer äußeres Leben ausmacht. Die Ströme floſſen zuſammen in den Forderungen John Ruskins (Abb. 538), der mit ungeheurer Energie und hinreißenden Worten dieſen Gedanken leidenſchaftlichen Ausdruck lieh, und in William Morris (1834—1896), der die Theorie in die Praxis umſetzte. Was den auf Nachahmung der hiſtoriſchen Stile gerichteten Bemühungen der Staatsanſtalten auf dem Feſtlande nicht gelingen konnte, weil ſie die inneren Beziehungen zum modernen Leben außer Acht ließen, glückte hier, wo man die heimiſche Überlieferung organiſch fortzubilden beſtrebt war. Die Bewegung ſteht im engſten Zuſammenhang mit der in der Architektur. Auch im Kunſtgewerblichen waren die maßgebenden engliſchen Perſönlichkeiten niemals darauf aus, um jeden Preis ein Neues zu finden. Ältere nationale Vorbilder ſollten hier ebenſowenig mißachtet werden wie irgendwo ſonſt im öffentlichen oder privaten Leben des Volkes. Die Formen der Gotik erſchienen als die, an die ſich am beſten anknüpfen ließ, aus deren vernünftiger Durchdenkung und Verwertung der neue Geiſt in aller Ruhe von ſelbſt eigne Geſtaltungen gewinnen würde. Auf dieſer Baſis gründete Morris in den ſechziger Jahren ſeine umfaſſenden kunſthandwerklichen Unternehmungen, ſeine Werkſtätten, in denen Kunſt und Handwerk in innigſter Verbindung die Herſtellung von Gegenſtänden zu Gebrauch und Luxus jeder Art in Angriff nehmen ſollten. Man begann beim Ornament, das man vom ſtarren Zwang der Kopie erlöſte und aus einer freien Stiliſierung der heimiſchen Flora und Fauna neu bildete. Auch die Gotik hatte das angeſtrebt, aber unſere Augen ſehen doch anders, erkennen die Natur ſchärfer, genauer. Andererſeits erforderte der dekorative Zweck unerbittlich eine Vereinfachung der natürlichen Vorbilder, eine Umwandlung des Wirklichen nach den Geſetzen alter Schmuckformen, die wohl Erinnerungen an die Natur erwecken will, aber ſie nicht abſpiegeln darf. So entſtanden die Flachmuſter der Stoffe und Tapeten in großen, das Entſcheidende aus der Fülle des Tatſächlichen herausheben den Linien von wohltuendem Rhythmus, mit hellen, lichten, freundlichen Farben, die zu wohlerwogenen Akkorden zuſammengeſtimmt wurden. So entſtanden mit kluger Benutzung des Vorhandenen und Gewohnten, der gotiſchen, der Chippendale- und Sheraton-Muſter, die Möbel und ſonſtigen Ausſtattungsſtücke des Innenraumes, in denen ſich praktiſche Bequemlichkeit und Brauchbarkeit mit diskretem, nicht aufdringlichem, nie als Selbſtzweck erſcheinendem Schmuck verband. So entſtanden die Gobelins und Glasmalereien, die Teppiche, Vorhänge und Gardinen, die vom Fluche der Tapeziererdraperie erlöſt wurden, die mit ſorgſamer Überwachung aller Einzelheiten hergeſtellten Bücher, von denen ſchon die Rede war. Die individuelle Arbeit der Hand wird in ihrem Wert gegenüber der unperſönlichen, ſchablonenhaft ſchaffenden Maſchine erkannt, ihre leiſen Unregelmäßigkeiten als Wohltat gegenüber der mechaniſch hergeſtellten Korrektheit empfunden. Dort grüßt aus jedem Teilchen die Erinnerung an einen Menſchen, der ſich liebevoll in ſein Werk verſenkt hat; hier ernüchtert die Gleichgültigkeit eines aus mathematiſcher Berechnung entſtandenen toten Werkzeugs. Und nicht auf möglichſt viel Zierat kommt es an, ſondern auf Einfachheit und Ruhe, daß das Auge ſich erquickt und mit ihm die Seele: weißgetünchte Decken, ſchlichte Tapeten, mit denen ſich einfach geſtrichene, gebeizte oder lackierte Paneele in die Herrſchaft der Wand teilen, — große Flächen, die miteinander

kontraſtieren und harmonieren; dazwiſchen die Einrichtungsſtücke des Zimmers, ohne Überladung im einzelnen, ohne Überfülle, die ſich ſelbſt um ihre Wirkung bringt, kein Protzentum: Ehrlichkeit, Einklang. Die Worte, die in einem Saal der Dresdner Kunſtgewerbeausſtellung 1906 mit großen Lettern an die Wand gemalt waren, können als Motto für das engliſche Kunſtgewerbe wie für die geſamte dekorative Kunſt unſerer Zeit dienen: „Die Schönheit des

539. Veſtibül der Kunſthandlung Arnold in Dresden, von Henry van de Velde.

ſoliden Materials!“ — „Die Schönheit der gediegenen Arbeit!“ — „Die Schönheit der reinen Zweckform!“

Morris' Beſtrebungen blieben dauernd fruchtbar. Sein Flachornament wurde von Künſtlern und Fabrikanten (Liberty-Houſe) fortgebildet und variiert. Seine Ideale der Buchausſtattung fanden eine immer wachſende Schar von Vertretern. Andere führten die Prinzipien der Innendekoration, die er aufgeſtellt hatte, weiter aus. Baillie Scott und Macintoſh ſtrebten ſpäter, von japaniſchen Einflüſſen angeregt, nach noch zarterem und ſenſiblerem Schmuck in den

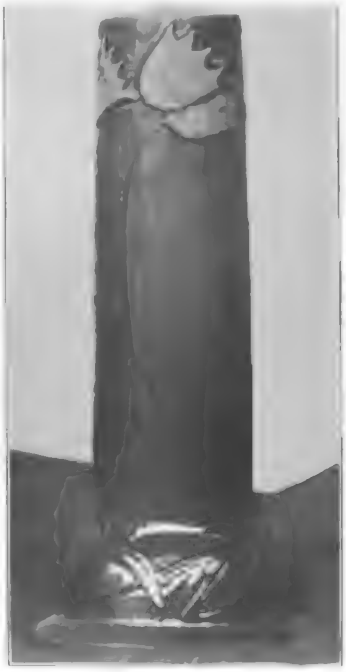
ſchlanken Linien, den blaſſen Farben, den delikaten Holzarbeiten, dem leicht verſtreuten Blumenſchmuck an Decken, Stoffen, Tapeten, der noch lieber einem ganz einfachen geometriſchen Ornament, einem Quadrat oder Rechteck, weicht; alle materielle Schwere ſcheint den Gegenſtänden dieſer Zimmer genommen zu ſein. Im Gegenſatz dazu betont Voyſey die ländliche Schlichtheit, deren Primitivität in der liebevollen Akkurateſſe der künſtleriſchen Behandlung einen neuen Raffinementsreiz erhielt.

Von England aus wanderten die neuen Prinzipien über den Ozean, wo die Geſetze der Sachlichkeit und des Komforts bei den Amerikanern auf inniges Verſtändnis ſtießen, und über den Kanal. Zunächſt nach Belgien, wo Serrurier und nach ihm Henry van de Velde das geſamte Gebiet der Innendekoration reformierten und, wie wir bei Horta ſahen, auch auf die Architektur hinüberwirkten. Van de Velde hat im Laufe der Jahre alle Zweige des Kunſthandwerks befruchtet, die Möbel und die Stoffe, die Silberſachen und die Schmuckſtücke, die Tapeten und die Portieren, die Damenkoſtüme und die Fächer, die Beleuchtungskörper und den Buchſchmuck, die Glasfenſter und die Teppiche. Sein Heiligtum iſt das Geſetz der Zweckmäßigkeit, aus dem er als einzig erlaubten Schmuck, der von der Erkenntnis der Entſtehung des Gegenſtandes nie ablenken ſoll, die geſchweifte und ſich windende Linie entwickelt, die abſtrakte, niemals Erinnerungen an irgendwelche realen Dinge der Natur erweckende van de Velde-Linie in ihrem unendlichen Fluß, die eine intereſſante Zeiterſcheinung neben dem maleriſchen und plaſtiſchen Impreſſionismus und dem Auflöſen der alten muſikaliſchen Formen iſt und wohl als das Symbol einer Sehnſucht gedeutet werden mag, die ſich ihrer Unerfüllbarkeit bewußt iſt. In ihr erblickt er den Ausdruck unſeres Weſens, in ihr den einzig wahrhaft dekorativen Schmuck. Alle Beziehungen zu Blumen- und Tierformen werden ſtreng ausgeſchaltet, ſie ſind ihm Überbleibſel der Renaiſſance — und Renaiſſance, das iſt „ein verbrecheriſches Spiel des Lebens mit dem Tode“. Van de Velde hat mit dieſer dogmatiſchen Strenge und logiſchen Schärfe ſich hauptſächlich zu einem Meiſter für ſolche Aufgaben erzogen, die mehr ſachliche als ſchmuckvoll-behagliche Löſungen erfordern; ſeine praktiſchen Eßzimmer, Korridore, Ladeneinrichtungen, ſeine hygieniſchen Schlaf- und Baderäume, ſeine Herren- und Arbeitszimmer, die zum Fleiß zu zwingen ſcheinen, ſind vorbildlich in ihrer unerbittlichen Beſchränkung auf das Weſentliche (Abb. 539). Es überraſcht nicht, van de Velde als Maler unter den pedantiſchen Dogmatikern des Neoimpreſſionismus zu finden. Aber gerade auf dieſer Einſeitigkeit baſiert die Feſtigkeit und Geſchloſſenheit ſeiner künſtleriſchen Individualität, der eine ſo eminente agitatoriſche und pädagogiſche Kraft innewohnt.

Deutſchland, das mehr als die Länder älterer Kultur von wahrem Heißhunger nach einer Erneuerung des Kunſtgewerbes erfüllt war, vernahm mit wachſender Erregung von den Bewegungen in England und Belgien. Gierig ſtürzten ſich unſere Künſtler auf die glückverheißenden Anregungen, merkwürdigerweiſe nicht zuerſt die Architekten, ſondern vor allem die Maler. Rings erblühten tauſend ungeahnte Aufgaben, um deren Löſung ſie ſich mühten. Zuerſt im Anſchluß an die ausländiſchen Vorbilder, dann ſelbſtändiger, oft mit Anlehnung an Motive der deutſchen Volkskunſt und Überlieferung, die ſich als fruchtbar erwieſen, namentlich der früher geſchmähten Zeit des Biedermeiertums. Weniger äſthetiſch-zurückhaltend als die Engländer, weniger abſtrakt als die Belgier, mit mehr Luſt an kräftigen Farben, an derben, behäbigen Formen, an phantaſiereichem Spiel gingen ſie daran, neue Muſter für Schränke und Stühle, für Stickereien und Beſchläge, für Öfen und Porzellanſtücke, für keramiſche Gefäße zu Gebrauch und Zierat, für Lampen und Kronen, die unter dem Einfluß der elektriſchen Beleuchtung mit ihren zu freier und leichter Anordnung drängenden, ſeidenumwickelten Drähten ohnehin eine Umwandlung erforderten, für Polſterſtoffe und Goldſchmuck und Tiſchgerät, kurz für alles zu

538. Empfangszimmer, nach Entwurf von B. Pankok
ausgeführt von den Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk zu München.

541. Tapete, entworfen von W. Leiſtikow.



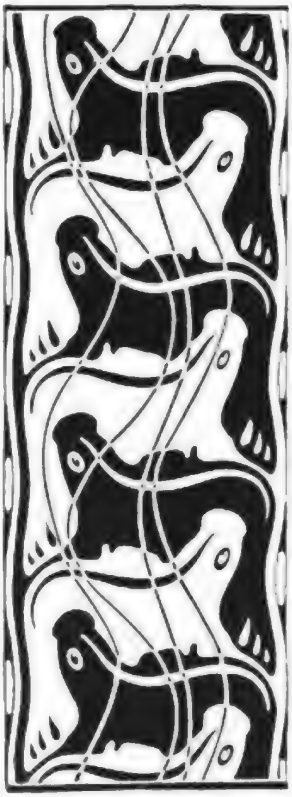
542. Fayence-Vaſe, von M. Länger.

finden, was zu unſerm täglichen Leben und zu unſern feſtlichen Stunden gehört. Auch die freien Stilgeſetze der Japaner wurden ſtudiert. Brinckmanns großes Werk vermittelte ſchon in den achtziger Jahren die Kenntnis der oſtaſiatiſchen Kunſt. 1892 gab der in Paris lebende Hamburger S. Bing ſeinen „Japaniſchen Formenſchatz“ heraus, ein modernes Seitenſtück zu Hirths älterem „Formenſchatz der Renaiſſance“. Einer der Erſten, die von der „freien“ zur „angewandten“ Kunſt übergingen und gleich das ganze Gebiet durchſtreiften, war dann Otto Eckmann (1865—1902). Mit ihm fochten in München H. R. E. von Berlepſch-Valendas,

543. Zimmer eines Junggeſellen, nach Entwurf von P. Schultze Naumburg ausgeführt von den Saalecker Werkſtätten.

der Möbelkünſtler, Hermann Obriſt (geb. 1862), der kunſtvolle Schöpfer origineller Stickereien von japaniſcher Zartheit, ſpäter der Begründer neuer Formen der dekorativen Plaſtik, in Berlin Melchior Lechter, der die Glasmalerei, oder vielmehr die Kunſt farbiger Fenſter aus gebrannten und verbleiten Glasſtücken von tiefem, glühendem Kolorit verjüngte, Walter Leiſtikow, der von ſtiliſierenden Gemälden eine Zeitlang zu rein dekorativen Entwürfen, Tapeten (Abb. 541), Teppichen, auch Möbelſtücken und Webereien in altnordiſchem Stil überging. Eine jüngere Münchner Gruppe, an der Spitze die Maler Richard Riemerſchmid (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872), und Bruno Paul (geb. 1874), der Karikaturenzeichner, führte zur Begründung der

544. Vorhang in der Wohnung eines Wiener Kunſtfreundes, von J. Olbrich.



545. Lachszug. Entwurf für Weberei, von Koloman Moſer. (Ver sacrum.)

„Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk“ (Abb. 540), die ſpäter in ähnlichen Bildungen in Dresden, Leipzig und anderen Stellen Nachahmung fanden. Bruno Paul ward dann 1906 als Direktor der Unterrichtsanſtalt des Kunſtgewerbemuſeums nach Berlin berufen, wo er ſeitdem auf dem Geſamtgebiete der Innendekoration und des Möbelbaus eine ungemein fruchtbare und anregende Tätigkeit entfaltet. Überall in Deutſchland bildeten ſich Centren für dieſe Beſtrebungen. In Karlsruhe ward Max Läuger der Begründer einer neuen Keramik mit kräftigen Farben und kunſtvollen Glaſuren (Abb. 542), dem bald zahlreiche andere Künſtler, langſamer die ſtaatlichen Manufakturen folgten. In Wien waren es die Wagner-Schüler, vor allem Joſef Olbrich (1867—1908, Abb. 544), Joſef Hoffmann (geb. 1870), Joſef Urban (geb. 1872), Koloman Moſer (geb. 1868, Abb. 545) u. a. (zum Teil ſpäter in den „Wiener Werkſtätten“ vereinigt), die dieſe Gedanken aufnahmen. Die Wiener haben es bei dieſen Bemühungen am weiteſten in der Bildung einer geſchloſſenen Stilſprache gebracht. Aus altöſterreichiſchen, engliſchen, ſchottiſchen (Macintoſh) und japaniſchen Elementen ſchufen ſie ſich ein Syſtem neuer Schmuckformen von einer etwas preziöſen, aber ungemein zierlichen und geſchmackvollen Einfachheit, für welche die ſparſam in freie Flächen geſetzten, kreisförmigen oder viereckigen Zierſtücke und Ornamente, die geradlinige Rechteckigkeit der Umriſſe, die aus ganz ſchlichten Muſtern, am liebſten Ton in Ton gewebten Stoffe charakteriſtiſch ſind. Olbrich ward dann von Wien nach Darmſtadt berufen, in die Künſtlerkolonie des Großherzogs Ernſt Ludwig. Dort war eine

Zeitlang auch Peter Behrens (geb. 1868, Abb. 546), tätig, der nachher in Düſſeldorf die Leitung der Kunſtgewerbeſchule übernahm und von dort nach Berlin überſiedelte. Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869), ein fruchtbarer Anreger auf vielen Gebieten, gründete bei Köſen die „Saalecker Werkſtätten“, in deren Arbeiten die allgemein modernen Formen durch eine ſtärkere Anlehnung an die deutſche Architektur und die bürgerliche Wohnhauseinrichtung der erſten Hälfte des Jahrhunderts modifiziert erſcheinen (Abb. 543). Auch Weimar, das ſchon einmal, zur Jugendzeit Böcklins, Begas' und Lenbachs, den Verſuch gemacht hatte, ein Mittelpunkt deutſchen Kunſtlebens zu werden, wurde eine Zufluchtsſtätte aller modernen Gedanken. Hier fanden ſich Hans Olde, Ludwig von Hofmann, Adolf Brütt ein, und mit ihnen van de Velde, der längſt in Deutſchland heimiſch geworden iſt und nun in der thüringiſchen Hauptſtadt eine rege Tätigkeit entfaltet. Von Bedeutung ward ſchließlich im Jahr 1907 die Begründung des „Deutſchen Werkbundes“, der im Gegenſatz zu der früher vorherrſchenden wirtſchaftlichen Behandlung der Angelegenheiten des Handwerks und Kunſtgewerbes die Pflege der künſtleriſchen Tätigkeit der einzelnen Kunſthandwerker wie der kunſtgewerblichen Firmen auf ſein Programm ſetzte und alle Kräfte und Perſönlichkeiten zuſammenzuſchließen ſucht, deren Streben ſich in dieſer Richtung bewegt. Eine alle Bundesſtaaten umfaſſende Vereinigung der praktiſchen Arbeit trat daneben: die „Deutſchen Werkſtätten für Handwerkskunſt“, hervorgerufen durch die vordem unbekannten Rieſenaufgaben, welche die großen deutſchen Schiffsgeſellſchaften, zum neuen Geſchmack bekehrt, dem aufblühenden Kunſtgewerbe ſtellen.

546. Leuchter, von P. Behrens.

Die Übertreibungen blieben nicht aus. Die neue Freude an den Reſten der Biedermeierzeit artete in eine unerträgliche Biedermeierei aus, die lediglich mit Kopien wirtſchaftete, die mißverſtandene geſchwungene Linie der Belgier führte zu den ſchrecklichen Bandwürmern, die der Schrecken jedes Kunſtfreundes ſind, die japaniſche Blumenſtiliſierung der Münchner zu dem von der Induſtrie in Umlauf gebrachten „Jugendſtil“, der ungeheure Verirrungen und Geſchmacksverwilderungen im Gefolge hatte. Aber der Kern der neuen Errungenſchaften wird dennoch unverloren bleiben, und ſchon heute hat ſich aus mancherlei Unſicherheit und Verwirrung ein von Spielerei und Snobismus völlig freier, aus den Anforderungen der Praxis und der künſtleriſchen Durchdringung des Handwerksbetriebes entſtandener deutſcher Stil entwickelt.

Geſtützt und ermutigt wurden die Deutſchen von dem friſchen Leben, das ringsum in allen Ländern erblühte. Zwar Frankreich hielt ſich zurück. Die Franzoſen hängen in der Inneneinrichtung nach wie vor mit zärtlicher Liebe an den alten Stilen des achtzehnten Jahrhunderts vom Louis XIV.- bis zum Empiregeſchmack. Die Bemühungen zweier Pariſer Magazine, „L'Art nouveau“ und „La maison moderne“, die neuen ausländiſchen Muſter einzuführen, blieben faſt ohne Erfolg. Nur

547. Broſche von R. Lalique.

Digitized by Google

548. Tänzerin, modelliert von Léonard. Sèvres Porzellan.

einige Künſtler, die, wie George de Feure, die alten Formen behutſam mit den modernen Gedanken zu verſchmelzen ſuchten, wobei auch das ſonſt verpönte bois doré wieder auftreten mußte, fanden mehr Anklang. Für die germaniſchen Prinzipien der zweckgemäßen Sachlichkeit hat ſich in Frankreich wenig Begeiſterung erwecken laſſen; nur die Schule von Nancy iſt in jüngſter Zeit mit bemerkenswerten kunſtgewerblichen Arbeiten modernen Gepräges hervorgetreten. Doch hat Paris in der Luxusinduſtrie nach wie vor ein gewichtiges Wort mitgeſprochen. Die Porzellanarbeiten der Manufaktur von Sèvres, die ſich verjüngt hat (Tänzerinnen in Biskuitmaſſe von A. Léonard, Abb. 548), die derben Keramiken von Bigot, die ſorgſam glaſierten Poterien von Delaherche, von Dalpeyrat und Lesbros, vor allem aber die kunſtvoll geſchnittenen Gläſer aus mehreren zuſammengeſchmolzenen Schichten von Emile Gallé in Nemy (1846–1904) und die Schmuckſtücke von René Lalique, phantaſtiſche Dichtungen aus Gold, reizvoll verwerteten Halbedelſteinen, natürlichen Perlen und transluzidem Email (Abb. 547), übertreffen an Geſchmack und Feinheit in Erfindung und Ausführung, in Form und Farbe faſt alles, was in anderen Ländern an ähnlichen Dingen geſchaffen wurde.

Nur in der Porzellankunſt wurden die Franzoſen von den Nordländern in den Schatten geſtellt. Die Kopenhagener Manufaktur hat ſich unter der Leitung von Arnold Krog mit ihren koſtbaren Unterglaſurmalereien, zarten hellblauen und hellgrauen Blumen-, Landſchafts- und Ziermotiven auf dem Grunde des ſchön behandelten milchig-weißen Materials und mit ihren realiſtiſch ſtiliſierten Tierplaſtiken (Abb. 549) die unbedingte Führerſchaft auf dieſem Gebiet erworben. Die Firma Bing und Gröndal in Kopenhagen hat ihr allerdings in den letzten Jahren mit ihren à jour-Vaſen und -Schalen ſcharfe Konkurrenz gemacht, hat überdies die Staatsmanufaktur durch dieſe eigenartigen Fabrikate unmittelbar beeinflußt. Auch die ſchwediſche Firma Rörſtrand hat ſich an dieſem Wettlauf beteiligt, während ſonſt Schwedens und Norwegens kunſtgewerbliche Bedeutung heute in den Stickereien und Webereien beruht, die ſich an alte einheimiſche Muſter anſchließen. Gerhard Munthe und eine Dame, Frida Hanſen, haben vorzügliche dekorativ ſtiliſierte Vorlagen für große Wandteppiche geliefert, die in den eckigen harten Linien und Winkeln und in den munter leuchtenden Farben der altnordiſchen Kunſt gehalten ſind. Auch im nördlichen Deutſchland hat man ähnliches verſucht: in den gewebten kleinen Wandteppichen von Scherrebeck, deſſen kunſtgewerbliche Kolonie ſich indeſſen keines langen Lebens erfreute. Einen eigenen Weg geht ſeit den jüngſten Jahren namentlich Holland, wo ſich aus den internationalen Anregungen, die heute, da die trennenden Schranken zwiſchen den Nationen gefallen ſind, immer ſouveräner eine allgemeine Herrſchaft anſtreben, aus den eigentümlichen Einwirkungen durch die exotiſchen Kulturen der Kolonien, die dem kleinen Mutterland über den Kopf gewachſen ſind, und aus den Bedürfniſſen des Lebens ein alle Zweige umfaſſendes Kunſtgewerbe von einem wunderbar ſicheren modernen

Geſchmack und zugleich typiſch holländiſchen Charakter gebildet hat.

549. Eisbär, modelliert von C. E. Liisberg. Kopenhagener Porzellan.

Was indeſſen den kunſtgewerblichen Aufſchwung der Gegenwart von allen ähnlichen Bewegungen früherer Zeiten weſentlich unterſcheidet, iſt, wenigſtens in den hauptſächlich beteiligten Ländern, das neue Ziel, das nur am Ende des demokratiſchen Jahrhunderts auftauchen konnte: nicht allein für einen kleinen Kreis von Beſitzenden und Kennern, ſondern für die Maſſe des ganzen Volkes zu ſchaffen. Schon Ruskin und Morris hatten ſolche Gedanken, aber ſie gingen in ihrer Liebe zum Handwerk ſo weit, daß ſie die Fabrikarbeit völlig verpönten und ihren Gegenſtänden dadurch zu Preiſen verhalfen, die ſie für jeden Käufer mit beſchränkten Mitteln unerſchwingbar machten. Es war auch weiterhin noch lange der Fehler des modernen Kunſthandwerks, daß es ſtets auf Einfachheit hinwies und dann doch wieder zu Amateur- und Snobpreiſen aufſchnellte. Die jüngſte Zeit hat, namentlich in Deutſchland, darin einen Umſchwung gebracht. Die Dresdner Kunſtgewerbeausſtellung von 1906 mit ihren Vorführungen von der Fabrikation ſchlichter und geſchmackvoller Maſchinenmöbel, von billigen und verſtändigen Einrichtungen für das mittlere Bürgertum, von Arbeiterhäuſern (mit denen die Firma Krupp in Eſſen in ihren rühmenswerten Kolonien vorangegangen iſt), von Arbeiter-Mietswohnungen und Dorfſchulbauten hat den Beweis geliefert, mit welcher Energie man dieſen hohen Zielen zuſtrebt. Zugleich wurden in den letzten Jahren die Bewegungen wichtig, die auf eine allgemeine Reform der großſtädtiſchen Wohnungsverhältniſſe — die Berliner „Städtebau-Ausſtellung“ von 1910 gab hier bedeutſame, lang nachwirkende Anregungen — und auf die Begründung von „Gartenſtädten“ aus künſtleriſch-praktiſchem Geiſte hinarbeiten. Auch ſonſt hat keine Zeit ſo viel für die Propagierung künſtleriſchen Geſchmacks getan, die getragen wurde von der machtvollen Bewegung des Proletariats und dem alles beherrſchenden ſozialen Geiſt der Epoche. Das Aufblühen des tüchtigen Zeitſchriftenweſens, die Publikationen preiswerter und zugleich guter Reproduktionsblätter nach den beſten Werken alter und neuer Meiſter, die wachſende Ausbreitung und Erſchließung unſerer Muſeen, die einführenden Veranſtaltungen für das bürgerliche Publikum und die Arbeiterkreiſe, die Verſuche, in der Jugenderziehung einer behutſamen Beſchäftigung mit Werken guter und geſunder Kunſt Einlaß zu gewähren — auch hier iſt faſt auf der ganzen Linie England führend vorangegangen —, alle dieſe Bemühungen ſind aus dem leuchtenden Idealismus geboren, der da meint, das Leben der geſamten Menſchheit zur Kunſt und zur Schönheit emporheben zu können. Die letzten Wünſche, die hier vorſchweben, werden immer ein Traum bleiben. Doch auch ihm nachzuſtreben, iſt des Schweißes der Edlen wert. Die Menſchheit wird in ihrem ganzen Umfang niemals völlig in künſtleriſchem Geſchmack und Genießen leben, ſo wenig wie im ewigen Frieden. Aber was praktiſch zunächſt erreichbar und möglich iſt, zumal für uns, das iſt die Herſtellung eines äſthetiſchen Barometerſtandes der allgemeinen Volksbildung, bei dem der deutſche Künſtler, wie

heute ſchon der deutſche Muſiker, getragen wird von der Anteilnahme einer größeren und verſtändisvolleren Menge als bisher. Und dann — auch Athen und Florenz beſaßen ein Volk von kunſtfrohen Menſchen. Warum ſoll es in der Zukunft nicht einer modernen Nation glücken, auf neuen Wegen ſich dieſen Vorbildern wenigſtens zu nähern? Kein Morgen und kein Übermorgen kann ſolcher Sehnſucht Erfüllung bringen. Aber die Menſchheit hat ja wohl noch einige Jahrtauſende vor ſich. Inzwiſchen tun wir unſere Pflicht und ſchreiten, unbekümmert um Enttäuſchungen und Mißerfolge, weiter auf dem großen Wege, der uns tief und tiefer in das heilige Land führt. Ob wir gleich zu keinem Endziel gelangen — der Sieg iſt nichts, der Kampf iſt alles! Den feindlichen Gewalten mit der Kraft unſeres Geiſtes die Macht abzuringen, daß wir unſer Leben von den Erdenſchlacken zu reinigen, den Sinn des Daſeins zu deuten und die ganze Herrlichkeit des Kosmos, in dem wir atmen, zu erkennen vermögen, — das iſt unſer Jubel und unſer Glück. Seit Jahrtauſenden müht ſich die Kunſt der Menſchheit in aller ſchmerzlichen Luſt des Schaffens zu dieſem Gipfel empor. Aber wir wiſſen wohl, daß es uns niemals gelingen wird, die Rätſel und Wunder auszuſchöpfen, von denen wir umgeben ſind, daß die Kraft unſerer Hand niemals ausreicht, die Gewalt und Größe der Welt wahrhaft in greifbare Abbilder zu bannen. So führt uns der Weg der Kunſt, geweiht und geläutert, zu den Quellen unſeres Lebens ſelbſt zurück, und anbetend ſinken wir nieder vor der unermeßlichen Schönheit der mütterlichen Natur.

550. An die Schönheit. Radierung von Max Klinger.

Namen- und Sachregiſter.

Die fettgedruckten Seitenzahlen bezeichnen die Stellen, an denen die Künſtler eingehender beſprochen ſind: die Sternchen [*] deuten auf die dazu gehörigen Abbildungen; die übrigen Seitenzahlen weiſen darauf hin, daß der Künſtler dort auch noch erwähnt iſt.

Abadie, P. **440.**
Abildgaard, N. A. 15.
Achard, J.-A. 162.
Achenbach, A. **196***, Taf. XI.
— O. 197*, 198.
Achtermann, W. **240.**
Adam, A. 194.
— F. 195.
Adamo, M. 212.
Afinger, B. **70.**
Ahlert, F. 258.
Aiwaſowsky, J. K. 415.
Akademiſche Kunſt 4, 14, 29, 40, 49, 209.
Alexander, J. W. 375.
Allgeyer 242, 308.
Alſton, W. 374.
Alma-Tadema, L. **369**, 370*.
Alt, J. **230.**
— R. v. **229***, 230.
— Th. 322, 324*.
Alvarez, L. 392.
Aman-Jean, E. 297*, 298.
Amerika 248, 267, 374, 460.
Amerling, F. v. 6, 194.
Analytiſche Malerei 279, 397.
Andreä, A. H. **259.**
Andri, F. 348.
Angeli, H. v. 354.
Antokolsky, M. **439***.
Aquarell 112, 135, 209, 229, 342, 404.
Arbeiterbild 207, 343, 386.
Architektur 2, 41ff., 61ff., 80, 233, 253, 265, 419, 440.
Architekturmaler 202, 229.
Armſtead, H. H. 247.
Arſenius, G. 403.
Artz, A., 381.
Aſtruc 272.

Baertſon, A. 385.
Baiſch, H. **349.**
Baltard, V. 451.
Baluſchek, H. 343.
Bandel, E. v. **240.**
Banzer, K. **330.**
Barbella, C. 252.
Barbizon, ſ. Fontainebleau.
Barockſtil 233, 264.
Barrias, E. L. 235*, **236.**
Barry, Ch. **266**, 269*.
— J. **126.**
Bartels, H. v. 341*.
Bartholdy, J. S. 36.
Bartholomé, A. 425, 426*.
Bartolini, L. **250.**
Barye, A.-L. **100**, 101*, 102*, 237, 239.
Baſilikenſtil 265.
Baſtien-Lepage, J. 285, 289, Taf. XVI.
Bates, H. **439.**
Batignolles, École de 284.
Baudry, P. 176*, **180.**
Bauer, Frz. **240.**
— M. A. J. 459.
Bauernmalerei 163ff., 170, 224, 285, 290, 298, 314.
Baukunſt, ſ. Architektur.
Baum, P. 345.
Bazille 272.
Beardsley, A. 464*, **465.**
Becker, B. 353.
— C. 218*, **219.**
— J. **54**, 227.
— L. H. 228.
— P. 227.
Begas, C. 48*, **49**, 201, 242.
— R. **241—245***, 246*.
Behrens, Chr. 437.
— P. 452, 475*.
Belgien 104ff., 210, 249, 310, 383—388, 411, 425—428, 467.
Bell, J. 445.
Bellangé, H. 89*, **90**, 183.
Benczur, J. **409.**
Benda, Jul. 265.
Bendemann, E. 50*, 52.
Benjamin-Conſtant, J.-J. **299**, 300*.
Benlliure y Gil, José 391.
Benois, A. **416.**
Berchmans, E. 407.
Berg, E. 403.
Bergh, Rich. 403.
Berlepſch-Valendas, H. K. E. v. 473.
Berlin 2, 37, 46, 61—70, 199—212, 218, 229, 241, 264, 447, 452.
Bernini 242.
Berzaghi, F. 252.
Besnard, P. A. 290*, 291, 296, 352, 357.
Bewick, Th. **459.**
Bezzi, B. 395.
Bida, A. 83.
Bidermann, J. J. 198.
Biedermeierei 475.
Bièſve, E. de, 104*, 210, 383.
Bigot **476.**
Bildhauerkunſt, ſ. Plaſtik.
Billotte, R. 294, 295*.
Bindesböll, M. G. C. 441, 442*.
Bing u. Gröndal **476.**
Bjoerck, O. 403.
Biſſen, H. W. **20.**
Biſtolfi, L. **439.**
Blake, W. **141***.
Blanche, J. E. **299***.
Bläſer, G. **70.**
Blau, Tina 348.
Blechen, K. 201*, 202.
Bluntſchli, A. F. 441.
Böcklin, A. 232, 242, 302*—307, 303*, 305, Taf. XIX, 310, 355, 360.
Böckmann, W. 265*.
Böhm, J. D. **240.**
— J. E. 247, 250*.
Boilly, L. **166.**
Boiſſerée, Gebr. 104.
Boldini, G. 395.
Bone, M. **459.**
Bonheur, Roſa 160*, **162.**
Bonington, R. P. **130**, 137*, 152.
Bonnat, L. 180*, 182.
Bonnard, P. 293.
Borchardt, H. 353.
Borowikowski, W. **410.**
Börjeſon, J. 248.
Bosboom, J. 381.
Boſio, F. 97*, 98, 100.
Boſſelt, R. 437*, 438.
Bouguereau, A. W. 178*, 181, 285.
Boulenger, H. 385.
Boullemöbel 270.
Brabazon, H. V. 371.
Bracht, E. 344.
Brakeleer, H. de 384.
Braecke, P. 428.
Braun, C. 459.
Breitner, H. G. 381.
Brendel, A. 163, 354.
Breton, J. 170*, 296.
Brown, F. M. **146**, 147*.
Brozik, W. **409.**
Brücke, Leipziger 363.
Brüllov, K. **410**, 412*.
Bruni, F. 411.
Brütt, A. 435*, 475.
Buchholz, K. 345, 347*.
Buchſchmuck, 366, 464ff.
Burger, A. 224*, 227, 321.
Bürkel, H. 103*, 220, 221.
Burne-Jones, E. 144, 152, 364, 365*, 464.
Burnier, R. 226*, 228.
Burnitz, R. H. 441.
— P. 227.
Buſch, W. 459*, **460.**
Byſtröm, J. N. 248, 251*.
Byzantinismus 275.

Cabanel, A. 176*, 179.
Cabat, L. 153.
Cam, A. 237, 239.
Calcott, A. 133.
Cameron, J. Th. 459.
Canon, H. 215*, 216.
Canonica, P. 439.
Canova, A. 2*, 3*, 18, 20, 68, 245, 246, 249.
Caravoggio 273.
Carolus-Duran, C. A. E. 299.
Carpeaux, J. B. 233*, 236f., 237, 239.
Carrara, Akademie 250.
Carrière, E. 296, Taf. XVIII, 355, 392.
Carstens, A. J. 14*, 15f., 16*, 17*, 22, 37.
Carus, K. G. 103.
Casa Bartholdy 35.
Casado del Alisal, D. José 394.
Catel, F. 202.
Cauer, St. 433.
Cazin, J. Ch. 294, 295*, 296, 437.
Cederström, Baron G. 402.
Cézanne, P. 292*, 382.
Chalgrin, F. 2.
Cham 168*, 170.
Chantrey, F. 247.
Chaudet, D. A. 96*, 98.
Chaplain, J. C. 437.
Chaplin, Ch. 180*, 181.
Chapu, H. 236*, 237, 238.
Charlet, N. T. 90, 167.
Charpentier, A. 437.
Chassériau, Th. 86*, 87, 288.
Chéret, J. 437, 466*, 467.
Chintreuil, A. 158*, 161.
Chodowiecki, D. 114, 199.
Ciardi, G. 395.
Cimabue 275.
Claretie 275.
Clason, J. G. 444.
Claus, E. 384*, 389*.
Clodt, P. C., Baron 253, 256*.
Cogniet, L. 86, 214.
Collin, R. 299.
Collins, W. 130.
Conder, Ch. 371.
Constable, J. 119*, 122, 133, 135*, 152, 204, 207, 371, 373.
Copley, J. S. 127.
Cordier, Ch. 433.
Corinth, L. 339.
Cormon, F. 299.
Cornelius, P. v. 34—49, 35*, 38*, 40*, 44*, 45*, 58, 102, 105, 108, 190, 265, 328.
Corot, C. 153, 155*, 156ff., Taf. VI, 161, 284, 373.
Cortot, J. P. 98.
Corman, J. 133, 134*.
Cottagegotik 259.
Cottet, Ch. 296*, 297.
Courbet, G. 123, 171*, 172*, Taf. IX, 173*, 207, 218, 227, 273, 278, 289, 314, 315, 327, 384.
Courtens, F. 385.
Couture, Th. 175*, 179, 214, 217, 288, 308.
Cox, D. 136*.
Crane, W. 366*, 367, 464.
Cremer, F. A. 265.
Crome, J. 133*.
— J. B. 133.
Cronberg i. Taunus 227, 321.
Croß, E. 291.
Cruikshank, G. 140.
Cuypers, P. 444.

Dachau 351.
Daffinger, M. 193.
Dagnan-Bouveret, P.-A. 290.
Dahl, C. Chr. K. 192*, 406.
Dalou, J. 420*, 421*, 423, 427.
Dalpeurat, Pierre 476.
Dampt, J. 437.
Dance, G., d. Ä. 266.
Dänemark 248, 399—401, 450.
Danhauser, J. 194.
Dannat, W. T. 375.
Dannecker, J. H. 18, 20*.
Darmstadt 450, 474.
Daubigny, Ch. F. 153, 160, Taf. VII.
Daumier, H. 140, 167*, 169, Taf. VIII, 228, 297.
David, J. L. 6—10, 7*—9*, 13, 14, 38, 71, 91, 96, 180, 188, 201, 288.
David d'Angers 99*, 100*, 102*, 235, 437.
Debucourt, L. Ph. 167*.
Decamps, A. G. 80, 81*, 82.
Defregger, F. 212, 222, 223*, 315.
Degas 276, 279*, 281f., Taf. XIV, 292, 338.
Degeorge, Charles 437.
Dekorative Malerei 216, 286, 299, 348, 359, 362.
Delacroix, E. 73, 74*, 76*, 77*, 80, 82, 83*, 87, 136, 177, 185, 217, 228.
Delaherche, Auguste 476.
Delaplanche, E. 239.
Delaroche, P. H. 78ff., 79*, 80, 85*, 86, 87, 214, 384, 411.
Delaunay, E. 179*, 181.
Demmler, G. A. 264*.
Denis, M. 298*.
Denkmäler 68ff., 100, 118, 240, 243, 419, 435.
Destouches 72*.
Detaille, E. 90.
Dettmann, L. 342, 343*.
Deutschland 14—70, 102—118, 186—231, 239—246, 257—266, 270, 302—363, 419, 446.
Dévéria, E. 85.
Diaz, N. V. 153, 156*, 158.
Dielmann, J. F. 227.
Diez, R. 241, 244*.
— W. 327, 328*.
Dill, L. 351, 353*.
Dillens, Ch. 428.
Dinet, E. 299.
Dom, Kölner 32, 257.
Donatello 238.
Donndorf, A. 118.
Doré, G. 169*, 170, 460.
Dorfmaler 219ff.
Drake, F. 69*, 70*.
Dresden 25, 45, 114, 116, 118, 191—193, 240, 262, 263, 334, 338.
Duban, F. 254.
Dubois, P. 236, 237*, 238, 239, 437.
Duc, J. L. 254.
Dumreicher, A. v. 269.
Dupont, H. 454.
Dupré, G. 250, 253*.
— J. 153, 157*, 159ff., 232.
Dupuis, J. 437.
Durand-Ruel 285.
Duranty 275.
Durenne 293.
Duret, F. 98, 236, 237, 239.
Düsseldorf 37, 49—60, 197ff., 228, 327, 334.
Duve, W. 146, 147*.

Eastlake, Ch. 142*.
Ebe, Gust. 265.
Eckersberg, Chr. W. 188, 399*.
Eckmann, O. 462, 466, 467*, 473.
Edel, E. 467.
Edelfelt, A. 405, 406*.
Eiffel, A. G. 451, 452*.
Eilers, G. 454.
Eisenbau 452.
Eitelberger v. Edelberg, R. 269, 271.
Eklektizismus 179, 233, 253.
Eklektiker 263.
Ende, H. am 351, 439.
— H. 265*.
England 2, 5f., 121—152, 246f., 266, 268, 270, 273, 364—373, 443, 457, 464.
Engel, O. H. 344, 347*.
Enhuber, K. 220.
Erler, F. 349, 351*.
d'Espagnat, G. 299.
Etty, W. 126*.
Eugen, Prinz v. Schweden 403, 404*.

Evenepoel, H. J. E. 384.
Exter, J. 351.
Eybl, F. 104.
Eyſen, L. 321.

Faber du Faur, C. v. 217.
Falat, J. 410.
Falguière, A. 419*, 420.
Falke, J. v. 269, 271.
Fantin-Latour, H. 272*, 276, 283*, 284.
Favretto, G. 394, 397*.
Fearnley, Th. 102.
Fedi, P. 250, 254*.
Fedotow, P. A. 411.
Fendi, P. 104.
Fernkorn, A. 240.
Ferſtel, H. 264. 269.
Feuerbach, A. 232, 242, 302, 306*, 307*, 308*, Taf. XX, 309*, 310*.
Feure, G. de 476.
Fiedler, K. 312.
Finelli, C. 250.
Finnland 405 f.
Fiſcher, F. A. 240.
— Th. 446*, 449.
Fiſher, M. 371.
Fjaeſtad, G. 403.
Flandrin, J. H. 94, 95*.
Flaxman, J. 5, 6*, 246.
Flers, C. 153.
Floßmann, H. 433.
Fogelberg, P. 20.
Fontaine, P. 3.
Fontainebleau, Schule von, 123, 153, 221, 227, 232, 274, 276, 284, 371, 373, 374, 385.
Forain, Jean Louis 463, 467.
Fortuny, M. 389, 392*, 394.
Fouatier, D. 99.
Fraikin, Ch. A. 240.
Français, F.-L. 162.
Francesca, Piero della 273.
Frankfurt a. M. 32, 33, 227, 318, 321, 441.
Frankreich 1, 2, 6—14, 70—101, 152—185, 234—239, 254—257, 270, 272—301, 329, 419, 433, 451, 457.
Franz-Dreber, H. 313*.
Frédéric, L. 388, 390*.
Freilichtmalerei 174, 189, 193, 202, 205, 229, 276, 303, 332 ff., 336, ſiehe auch Impreſſionismus.
Frémiet, E. 238*, 239*.
Freskomalerei 36 ff., 39 ff., 46 ff., 60, 95, 108, 110, 112, 328, ſ. auch dekorative Malerei.
Freund, H. E. 20, 21*.
Friedlaender, F. v. 230.
Friedrich, C. D. 191 f., 197, Taf. X.
Friedrich, R. 433.
Friedrich Wilhelm IV. 43, 46, 64, 258.
Frith, W. P. 143, 145*.
Fromentin, E. 82*, 83, 227.
Füger, F. H. 193*.
Führich, J. 32*, 33*, 146, 459.
Füßli, H. 126.

Gaillard, F. 182*, 455.
Gainsborough, Th. 124, 131.
Gallait, L. 104, 210, 282, 383.
Gallé, E. 476.
Gallén, A. 406.
Gandara, A. della 392, 457.
Garnier, Ch. 236, 256, 257*.
Gärtner, E. 200*, 201.
— F. v. 41, 42*, 258, 259.
Gaſſer, H. 240, 242*.
Gau, F. 202.
Gauermann, F. 194.
Gauguin, P. 293*.
Gaul, A. 434*, 435.
Gautier 450.
Gavarni, P. 166*, 168, 390.
Gebhardt, E. v. 327, 330*, 337.
Gedon, L. 264, 271*.
Geefs, W. 249, 252*.
Gegerfelt, W. de 402.
Genelli, B. 24*, 41.
Genrebild, italieniſches 98, 104.
Genremalerei 5, 53 f., 72, 103, 128, 190, 202, 219, 302.
Gensler, G. 190, 191*.
— J. 190.
— M. 190.
Genz, W. 219.
George 445.
Georgi, W. 349.
Gérard, F. 11*, 12, 78.
Géricault, Th. 38, 72, 73*, 74*, 78.
Gérôme, L. 177*, 180, 433.
Gerver, H. 300, 301*.
Geſchichtsmalerei 5, 55, 78 ff., 85, 103, 105, 122, 126, 142, 146, 179, 206, 212, 214, 328.
Geſellſchap, F. 328.
Geßner, A. 448.
Genger, E. M. 438, 456.
Gibſon, J. 246, 249*.
Gieſe, E. 264.
Gilbert, A. 439*.
Gillray, J. 140.
Gilly, F. 61, 257.
Gilſoul, B. 385, 389*.
Giotto 275.
Girodet-Trioſon 11.
Girtin, Th. 136.
Gleichen-Rußwurm, L. v. 344.
Gleyre, Ch. 174*, 179, 214.
Gnauth, A. 264.
Göbel, A. 227.
Goethe, 15, 26, 188, 199.
Gogh, V. van 293, 382, 385*.
Gola, E. 395.
Gonzalès, Eva 285.
Goſen, Th. v. 433, 434*.
Gotik 255 ff., 257 ff., 264, 265, 266.
Goya, Fr. 185, 273, 276, 388.
Grabar, J. 416.
Grandville 168.
Granet, F. M. 72, 93.
Greiner, C. 456*.
Grenander, A. 452.
Grévin, A. 168*, 170.
Grieſebach, H. 264.
Gropius, M. R. Ph. 265.
Gros, J. A. 12*, 49, 75, 78, 201.
Großheim, K. v. 265.
Groux, Ch. de 384, 387*.
Grützner, E. 223*, 225.
Gubitz, F. W. 459.
Gude, H. 343, 406, 407*.
Guérin, P. 12, 13*, 73, 78.
Guillaume, E. 234*, 235.
Gulbranſſon, O. 404.
Gurlitt, L. 196.
Guſſow, K. 329, 357.
Guthrie, J. 374.
Guys, C. 169.

Habermann, H. v. 338, 355.
Hackert, Ph. 22.
Hagborg, A. 402.
Hagen, Th. 345.
Hagenbund 348.
Hahn, H. 433, 434*, 438.
Hähnel, E. J. 117*, 118, 240.
Haider, K. 321, 323*.
Haller, H. 429.
Halm, P. 454*, 455.
Hals, Fr. 276, 348.
Hamburg 188—190, 321.
Hammershöj, V. 401, 402*.
Hamon, L. 180.
Hanack, A. 429.
Hanſen, Frida, 476.
— Th. 260, 261*, 264.
Harburger, E. 327, 329*, 459.
Harriſon, A. 375.
Haſe, K. W. v. 259, 260*.
Haſenauer, H. v. 264.
Haſenclever, J. P. 53.
Haſſelberg, Per 438.
Hauberiſſer, G. 259.
Hausmann, R. F. 226*, 228.
Haudon, B. R. 126.
Hébert, E. 97.
Hecht, W. 455.
Heichert, O. 345.
Heideloff, K. A. v. 258.
Heilmann, Jac. 447.
Heine, Th. Th. 463*, 466, 467, Taf. XXVIII.

Hellenische Renaissance 260.
Hellen, P. 299, 457.
Hellmer, Edm. 243, 247*.
Henneberg, R. 219.
Henner, J. J. 178*, 180.
Hennike, J. 265.
Henry, G. 374, 375*.
— J. L. 371.
Herbst, Th. 354.
Herkomer, H. 372*, 373*.
Heroische Landschaft 22, 46.
Herreyns, G.-J. 104.
Herrmann, Curt 342.
Herterich, L. 341.
Heß, H. 45, 47*.
— P. 105.
Heyden, Adolf 265.
— H. v. 354.
Hildebrand, A. 430, 432*, 438.
— Th. 52.
Hildebrandt, Ed. 14, 219.
Hirth, G. 271, 463.
— du Frênes, R. 322.
Historienkunst 233.
Historienmalerei, s. Geschichtsmalerei.
Hitchcock, G. 375, 377*.
Hittorff, J. 96, 262, 451.
Hitz, Dora 355, 357*.
Hitzig, F. 66*, 68, 260.
Höcker, P. 353.
Hodler, F. 302, 363*.
Hoffmann, Jos. 474.
— L. 447, 448*.
Hofmann, L. v. 358, 361*, 475.
Hogarth, W. 124, 140, 148.
Höger, J. 194.
Hokusai, K. 230, 274*.
Holbein 316.
Holland 378—383, 444, 450.
Holzer, J. 194.
Holzschnitt 33, 34, 60, 112, 114, 170, 182, 203, 450 ff.
Homerbilder 25, 39 f.
Hönemann, M. 462.
Hoppner, J. 124*, 125*.
Hörmann, Th. v. 348, 349*.
Horovitz, L. 409.
Horta, V. 451.
Höfel, E. 437.
Hofemann, F. W. H. Th. 329.
Hötger, V. 429.
Hottinger 29.
Houdon, J. A. 98, 236.
Howaldt, G. 117.
Hübner, K. 102.
— U. 344.
Hübsch, H. 258.
Hude, H. Ph. W. v. d. 265.
Huet, P. 153.
Humbert, F. 299.
Humboldt, W. v. 36, 68.
Hummel, J. E. 200.
Hunt, Holman 144, 148*.
— W. M. 374.

Jacoby, L. 454.
Jacque, Ch.-E. 161*, 163, 354.
Jacquemart, J. 455*.
Jahrhundertausstellung, Deutsche 187.
Janssen, E. 190.
— P. 327.
Japaner 274* ff., 281, 290, 410, 461, 467.
Jerichau, J. A. 20, 21*.
Jernberg, O. 345.
Jettel, E. 348.
Illustrationen 11, 45, 53, 106, 112, 114, 141, 190, 204, 209, 367, 461.
Imitationen 270.
Impressionismus 123, 131, 134, 137 ff., 204 f., 272 ff., 274, 275, 276, 286, 303, 331, 333, 355, 378, 382.
— in der Plastik 419, 429.
Ingres, J. A. D. 91, 92*, 93*, 94*, 308.
Inneß, G. 374, 377*.
Innocenti, C. 394.
Intime Kunst 188.
Johansen, V. 401*.
John, A. E. 373.
Jolivard, A. 153.
Jongkind, J. L. 382.
Jordan, R. 55.
Josephson, E. 404.
Jouvenceau 300.
Isabey, E. L. G. 13*, 14.
— J. B. 12, 13*.
Israëls, Joz. 331, 378, 381*, 382.
— Isaak 383.
Issel, G. 198.
Italien 3, 21, 249, 393—399, 419, 444.
Juengling 377*, 461.
Iwanow, A. 411.

Kalckreuth, L., Graf 339, 340*, 355.
Kalide, Th. 241, 244*.
Kallmorgen, F. 349, 352*.
Kampf, A. 343, 345*, 439.
— E. 345.
Karikaturen 140 ff., 167 ff., 461 ff.
Karlsruhe 2, 58, 351, 357, 463.
Katholizismus 265.
Kauffmann, Herm. 190, 220, 221.
— Hugo (Maler) 225.
Kaufmann, Hugo (Bildhauer) 433.
Kaulbach, F. A. v. 354, 357*.
— W. v. 105, 106*, 107*.
Kayser, H. J. 265.
Keene, Ch. 140*.
Kees van Dongen 300.
Keller, A. v. 352, 355*.
— Jos. 454.
Keller-Reutlingen, P. W. 353.
Kersting, G. F. 192.
Kessels, M. 249, 251*.
Keyzer, R. de 383.
Khnopff, F. 388, 393*.
Kiellberg, J. F. 248.
Kiprenski, O. 410.
Kirchenbau 265, 450.
Kiß, A. 70.
Klassizismus 1 ff., 14 ff., 98, 186, 234, 252, 260, 264, 266, 369, 374.
Klenze, L. v. 39*, 40, 41, 43*, 261.
Klimsch, F. 433.
Klimt, G. 361*, 362.
Klinger, M. 142, 355—358*, 359*, 360*, 407, 431, 432, 439, 456, 478, Taf. XXIV.
Knaus, L. 129, 220*, 221* f.
Knoll, K. 241.
Kobell, W. v. 195.
Koch, J. A. 22 ff., 23*, 304.
Koeble, Chr. 400.
Köhler, Chr. 52.
Kolbe, G. 433.
Koller, R. 229.
Kollwitz, Käthe 456*.
Kolorismus 77 ff., 137 ff., 177 ff., 216.
Koner, M. 355.
König, C. 240.
Kopenhagen 15 ff., 188 f., 190, 476.
Kopf, J. v. 240.
Köpping, K. 454*, 455.
Korowin, K. 415, 417*.
Kostümskulptur 71, 117.
Kraus, A. 433.
Krafft, J. P. 193.
Kreis, W. 449.
Kreuger, R. 402.
Kriehuber, J. 461*, 462.
Krogh, Chr. 407.
Kroiger, R., s. Kreuger.
Kronberg i. Taunus 227, 321.
Kröner, P. S. 400*, 438.
Krüger, A. 358*, 460*, 462.
— F. 198*, 199, 229.
Kruse, V. 438.
— M. 435.
Kubisten 300.
Kuehl, G. 338*.
Kundmann, K. 240.
Kunstgenossenschaft 335.
Kunstgewerbe 11 f., 233, 267—271, 366, 410, 465 ff.
Kunstgewerbegalerien 269.
Kunstgewerbeschulen 269.
Künstlerbund, Deutscher 335.
Künstlergenossenschaft, Wiener 230.

Kunſtunterricht 7, 12, 14, 48 ff., 105.
Kupferſtich 34, 141, 182, 453 ff.
Kurzbauer, E. 225.
Kyllmann, W. 265.

Laborde, Graf de 268.
Labrouſte, H. 254, 451.
Ladbrooke, R. 133.
Laermans, E. 384, 387*.
Lagae, J. 428.
Lagarde, P. 296.
Lalique, R. 475*, 476.
Lambeaux, J. 428, 431*.
Lampi, Joh. B. von 193.
Landſchaft, märkiſche 204, 343.
Landſchaftsmalerei 5, 22 f., 46, 56 ff., 63, 103, 114, 131 ff., 152 ff., 190, 192, 196 f., 227, 313, 343 ff., 351, 385.
Landſeer, E. 131, 132*.
Langhans, C. G. 1*, 2.
Larſſon, C. 404, 405*.
Latouche, G. 299.
Läuger, M. 472*, 474.
Laurens, J. P. 181*.
Lavery, J. 374, 376*.
Lawrence, Th. 6, 121*, 125.
Le Beau, A. 300.
Lechter, M. 363, 466, 473.
Lederer, C. 435, 436*, 438, 449.
Leech, J. 140*.
Leempoels, J. 388, 391*.
Lefèbvre, J. 178*, 180.
Lefuel, H. M. 256.
Legros, A. 437, 457, 458*.
Leibl, W. 212, 232, 314*, 315*, 316*, 321, 323*, 327, 335.
Leighton, F. 364*, 369*, 370*.
Leins, Chr. 261.
Leiſtikow, W. 343, 346*, 472*, 473.
Lemaire, Ph. H. 98.
Lenbach, F. v. 108*, 212, 242, 311, 322 ff., 326*, 327*, 354.
Léonard, A. 476*.
Lepère, L. A. 457.
Lepſius, R. 355.
Lerolle, H. 296.
Lesbros 476.
Le Sidaner, Henri 299.
Leslie, Ch. 130, 131*.
Leſſing, C. F. 54*, 55*.
Leutze, E. 212, 374.
Lewithan, J. 415*.
Lewizki, D. 410, 412*.
Leys, H. 146, 383, 386*.
Lhermitte, L. 288*, 290.
Liberty House 468.
Licht, H. 443*.
Lichtwark, A. 190.
Liebermann, M. 331, Taf. XXII, 332*, 333*, 334*, 337, 355.
Lier, A. 231*, 232.
Liezen-Mayer, A. 212.
Liisberg, C. E. 477*.
Liljefors, B. 403*, 404.
Lindenſchmit, W. 211*, 212, 327.
Lionardo 297.
Lithographie 75 f., 88, 168 f., 203, 205, 284, 299, 321, 350, 384, 462 ff.
Littmann, Max 447.
Löffz, L. 327.
Lorrain, Cl. 4, 131, 138.
Lucae, R. 264.
Luce, M. 291*.
Ludwig I., König von Bayern 38 ff., 258, 260.
Luitpoldgruppe 348.
Lukſch, R. 435.
Lunois, A. 299.

Mac Gregor, R. 374*.
Macintoſh 470.
Mackenſen, F. 351, 353*, 439.
Macliſe, D. 143*.
Magnus, E. 201.
Maillol, A. 429.
Maiſon, R. 433*.
Maitre 272.
Makart, H. 126, 212, 213*, 214, 310.
Makowsky, C. 414.
— W. 414.
Maliavin, F. 416*, 418.
Mancini, A. 394.
Mandel, E. 454.
Manes, J. 410.
Manet, E. 123, 175, 185, 272, 273—275*, 276, 277*, 280, 286, 292, Taf. XIII, 333, 371, 396.
Manguin, H. 300.
Mannfeld, B. 455.
Marcellin 170.
Marcheſi, P. 250.
Marde, E. van 163.
Marées, H. v. 212, 232, 242, 302, 310, 311*, 312*, 355, 358, 429.
Marilhat, P. 81*, 83.
Maris, J. 380, 382*.
— M. 381.
— W. 380.
Marſtrand, W. 400.
Martin, Henri 298.
— Homer 374.
Martos, J. P. 253.
Maſon, G. 370.
Maſſimi, Villa 36.
Matejko, J. 408, 410*.
Matiſſe, Henri 300.
Maurier, G. du 140.
Mauve, A. 332, 381.
Max, G. 212, 216*, 217.
Maximilianſtraße (München) 261*.
Medaille 437.
Mehoffer, J. 410.
Meiſſonier, E. 90, 146, 182 ff., 183*, 184*, 207, 230, 384.
Melchers, F. 388.
— G. 375.
Ménard, R. 296.
Mengoni, G. 444.
Mengs, A. R. 3 f., 4*—5*, 253.
Menzel, A. v. 182, 202 ff., 203*—209*, 205 ff., Taf. XI, 229, 275, 303, 326, 328, 331, 341, 357, 382, 459.
Mercié, A. 420, 421*.
Merſe v. Szinyei 409.
Méryon, Ch. 457*.
Mesdag, H. W. 381, 383*.
Meſſel, A. 447, 452, 453*.
Meſtrovicz 429.
Metzinger, J. 300.
Metzner, F. 435.
Meunier, C. 249, 425, 427*, 428*, 429*.
— H. 407.
Meyer, Cl. 327.
— J. H. 26.
Meyerheim, F. E. 53*, 55, 202.
— P. 182, 328, 331*, 354.
Michel, G. 153.
Michelſen, H. 248.
Michetti, F. P. 393.
Middelthun, J. D. 248.
Militärmaler, ſ. Soldatenmaler.
Millais, J. E. 144 ff., 148, 149*, 150*, 151*, 367.
Millet, Aimé 235.
— J.-F. 128, 153, 162*, 163*—166, 278, 289, 298, 332, 397, 426.
Miniaturmalerei 12, 183, 193.
Minne, G. 428, 430*.
Miti-Zanetti, G. 395.
Moderſohn, O. 351.
Moll, K. 348, 350*.
Monet, Cl. 139, 272, 276, 278*, 279, 280, 293, 344.
Monnier, H. 168.
Monteverde, G. 252.
Monticelli, A. 159*, 161.
Moore, A. 367.
Moreau, G. 88, 286, 287, Taf. XVII.
Morelli, D. 393, 396*.
Morgenſtern, Chr. 190, 196, 232.
Moriſot, Berthe 285.
Morland, G. 130.
Morot, A. 300.
Morris, W. 366, 464, 469, 477.
Moſaikmethode 292.
Moſer, K. 474*.
Moulin, H. 235.

Mount, W. S. 374.
Müller, Viktor 217*, 314.
— William 137, 138*.
Munch, E. 293, 408*.
München 37, 39—49, 108, 190, 194, 212, 232, 261*, 334, 446.
Mulready, W. 130*.
Munkacsy, M. 331, 337, 409, 411*.
Munthe, G. 407, 444, 476.
— L. 407.
Mussatov, V. 417*, 418.
Mylius, R. 441.
Myslbek, J. 245.

Nachklassizismus 308.
Nadar 170, 275.
Naefe, G. H. 30.
Napoleon I. 10, 12, 71, 72, 437.
Natter, H. 245, 248*.
Naturalismus 273.
Nazarener 29 ff., 146, 190, 321.
Neff, Th. v. 411.
Neoimpressionismus 279, 291, 298, 343, 345.
Neureuther, E. R. 455.
— G. 264.
Neuville, A. de 90*.
Newton, G. St. 130.
Nicholson, William 462.
Nicolai, H. 261.
Niederländer 273, 374.
Nittis, G. de 395.
Noë, Graf v., s. Cham.
Nordamerika 248.
Nordström, U. 402.
Northcote, J. 126.
Norwegen 54, 194, 406—408, 438, 444.
Nüll, Ed. van der 263*, 264.

Oberländer, Adolf A. 459.
Obrist, H. 473.
Österreich 2, 31, 110, 195 ff., 216, 229, 408—10, 450.
Ohlmüller, D. J. 41.
Olbrich, J. 450, 451*, 474*.
Oldach, J. 188*, 190.
Olde, H. 345, 475.
Olivier, J. H. F. v. 30, 33.
Opie, J. 126.
Oppler, E. 259, 260*.
Orchardson, W. Q. 374.
Orientmalerei 81 ff., 139, 219, 299.
Orlik, E. 410, 461*, 462.
Orlowski, W. J. 253.
Orlowsky, A. 410.
Ornament 189, 190, 465, 473.
Oyen, J. 266*.
Oudiné, Eugène-André 437.
Outeß, W. W. 373.
Overbeck, Friedrich 28*, 29* ff., 36, 146, 148, 336.
— Fritz (Worpswede) 351.

Púal, L. de 402.
Palmer, E. D. 248, 250*.
Pankok, B. 472*, 473.
Panoramenmalerei 336.
Paris 6, 21, 205, 207, 222, 254, 451, s. auch Frankreich.
Parmentier, G. 385.
Passavant, J. D. 33.
Paterson, J. 374.
Paul, B. 403, 473.
Paulsen, J. 401.
Paysage intime 133, 154 ff., 225.
Percier, Ch. 2.
Perraud, J. J. 235.
Persius, L. 265.
Peto (Architekt) 445.
Pettenkofen, A. v. 230*.
Pforr, F. 30*, 33.
Picasso, P. 300.
Picot, François Edouard 288.
Pidoll, R. v. 314.
Piglhein, B. 335*, 336.
Piloty, K. v. 210*, 211, 214, 313, 322, 327, 384.
Pils, J. 90, 183.
Pisan, H. 460.
Pissarro, C. 276, 282*, 284.
— L. 371.
Plakat 466.
Planat, E., s. Marcellin.
Plastik 3, 17 ff., 39, 61 ff., 97 ff., 116 ff., 233—253, 358, 419—452.
— polychrome 358, 432, 433.
Pleinairmalerei, s. Freilichtmalerei.
Pletsch, O. 115*.
Pochwalski, K. 410.
Poelaert, J. 440*, 441.
Pohle, L. 112.
Pollak, L. 103.
Porträtmalerei 5, 10, 12, 52, 88, 92, 125, 150, 182, 185, 190, 193, 284, 297, 299, 315, 318, 321, 325, 333, 354, 355, 367, 372, 375, 378, 381, 384, 392, 404, 409, 410, 455.
Pößelberger, R. 340, 439.
Poussin, N. 7, 131.
Powers, H. 248.
Pradier, J. 98, 237.
Pradilla, F. 391, 394*.
Präraffaeliten 142 ff., 298, 364, 369.
Preller, F. 25*, 313.
Previati, G. 397.
Preußenkunst 200 ff.
Proletarierbilder, s. Arbeiterbilder.
Propyläen 26, 199.
Prud'hon, P. P. 10*, 11, Taf. 11.
Pugin, A. W. N. 266.
Punch, The 140.
Purvit, Wilhelm 418.
Putz, L. 340.
Puvis de Chavannes, P. 285*, 286, 287, 296, 299, 312, 423.
Puy, J. 300.

Radierung 112, 114, 210, 289*, 290*, 356, 380, 454, 457.
Radimski, W. 410.
Raeburn, H. 122*, 123*, 125.
Raffaelli, J.-F. 289*, 290, 395, 437, 457.
Raffaelliiiste 291.
Raffet, A. 88, 89*, 90.
Rahl, K. 215*, 216.
Ramberg, A. v. 314, 316, 329.
Ramirez, M. 391.
Raschdorff, J. 264.
Rauch, Chr. 36, 61*, 66*, 67*, 68*, 115, 116, 119, 240.
Rayski, F. v. 102.
Realismus 128, 152 ff., 172 ff., 189, 199 f., 202 ff., 317 ff., 329, 385, 426.
Regamey, G. 183.
Regnault, H. 184*, 185.
Regulativ 265.
Reinhart, J. Chr. 22.
Reinicke, R. 459.
Reiniger, O. 345.
Religiöse Malerei 84, 87, 94, 146, 148, 290, 336 ff.
Rembrandt 325, 378.
Renaissance 271, 272, 275, 310.
Renaissance-Architektur 41, 254 ff., 260, 262, 264, 265, 442.
Renan, A. 298.
Renoir, A. 159, 272, 276, 280*, 283, Taf. XV, 371.
Repin, s. Rjepin.
Resanow (Arch.) 444.
Restaurierungen 255.
Rethel, A. 57*, 58, 59*, 308, 459.
Reynolds, J. 5, 124.
Ribera 273.
Ribot, Th. 185*.
Ricard, G. 182.
Richmond, G. 146.
Richter, G. 218.
— Ludwig 113* ff., 114*, 221, 318, 459.
Riedel, A. 103.
Riesstahl, W. 225.
Riemerschmid, R. 473.
Rieth, O. 448, 449*.
Rietschel, E. 70, 116* ff., 117*, 240.
Rippl-Ronai 409.
Rivière, Th. 433.
Rjepin, J. 414*, 415*.
Robert, L. 95*, 96, 103.
Robert-Fleury, R. 84*, 85.
Straschiripka, J. v., s. Canon.

Digitized by Google

Rodin, A. 296, 420, 422*, 423*, 424*, 426.
Rohden, M. v. 198*, 202.
Rohlfs, Chr. 344.
Röhrich, N. 418.
Rokoko-Maler 273.
Rokoko-Naturalismus 270.
Roll, A. 287*, 290, 299.
Rom 17 f., 29, 35, 37, 91 ff., 304, 310, 431.
Romako, A. 345, 348*.
Romantiker 25 f., 56, 70 f., 109.
Romantiſche Kunſtlehre 28.
Römer, G. 438.
Romney, G. 125.
Rops, F. 142, 457, 458*.
Röſtrand 476.
Roſen, G. Graf 402, 403*.
Roſenkreuz-Orden 298.
Roſſetti, D. G. 144, 150, 152*, 153*, 368.
Roſſo, M. 423.
Rottmann, C. 45, 47*, 304.
Roty, L. 436*, 437.
Rouſſeau, Th. 133, 153, 154*, 155 ff.
— V. 428.
Rowlandſon, Th. 140.
Roybet, F. 181.
Rubens 273, 325.
Rude, F. 98*, 236, 239.
Runge, Ph. O. 186*, 187*, 188, 273.
Ruskin, J. 144, 146*, 468*, 469, 477.
Rußland 253, 410, 444.
Ruths, V. 227*, 229.
Ryſſelberghe, Th. v. 202.

Saarinen (Architekt) 450.
Saint-Gaudens, A. 439.
Salmſon, H. 402.
Salon 334.
Samberger, L. 354.
Samuel, Eh. 428.
Sanderſon, Cobden 465.
Sandreuter, H. 314.
Sargent, J. S. 375, 378*.
Sartorio, A. 394.
Sattler, J. 363, 465*, 466.
Schadow, G. 61, 62*, 63*, 189, 190*, 240.
— R. 21.
— W. 36, 49.
Schaper, F. 435, 438.
Scharff, A. 438.
Schandt, E. 435, 436*, 449.
Scheffer, A. 77, 79*, 80, 368.
Scherrebeck 476.
Schick, G. 21, 22*.
Schievelbein, H. 69.
Schilling, J. 118*, 240.
Schindler, E. J. 348.
— R. 194.
Schinkel, C. F. 61, 64*, 65*, 259, 260.
Schirmer, J. W. 56, Taf. III, 58, 303.
Schiſchlin, J. 414.
Schlachtenmalerei, ſ. Soldatenmalerei.
Schlegel, Friedrich 28.
Schleich, E., d. A. 231*, 232.
Schlittgen, H. 459.
Schmeller, J. 26*.
Schmid, Matth. 225.
Schmidt, F. 259*.
Schmieden, Joh. Heinr. 265.
Schmitſon, T. 225*, 227, 354.
Schmitz, B. 449.
Schneider, Saſcha 363.
Schnetz, V. 103.
Schnorr, J., v. Carolsfeld 27*, 30, 37, 43, 46*, 459.
Scholderer, O. 227, 272, 321.
Scholle, Die 349.
Schönleber, G. 349.
Schotten 351, 373.
Schrader, J. 218.
Schramm-Zittau, M. 354.
Schraudolph, J. 45.
Schreyer, A. 227, 354.
Schrödter, A. 51*, 53, 58.
Schrotzberg, F. G.
Schuch, Charles 317, 319*.
Schultze-Naumburg, P. 448, 473*, 475.
Schüz, Th. 228.
Schwaiger, H. 363.
Schwanthaler, L. 42, 43*, 240.
Schwartz, St. 438.
Schwartze, Th. 381.
Schwechten, F. 452.
Schweden 20, 248, 401—405, 438, 444, 450.
Schweiz 232, 303, 314, 362.
Schwind, M. v. 41, 109*, 110*, 111*, Taf. IV, 112*, 221, 459.
Scott, Baillie, 470.
— G. 247, 266.
Seffner, R. 437, XII*.
Segantini, G. 396, 398*, Taf. XXVI.
Seidl, E. v. 447.
— G. v. 446, 447*.
Seitz, R. 271.
Semper, G. 262*, 263*, 269, 270*, 469.
Seneſelder, A. 462.
Sergell, T. 20, 248.
Serov, V. 415.
Serrurier, Guſt. 471.
Seurat, G. 291.
Seymour-Haden, F. 458*, 459.
Sezeſſionen 230, 334 ff., 338, 348.
Shannon, J. J. 375, 379*.
Shaw, R. 444*, 445.
Siccardsburg, A. v. 263*, 264
Sicker, B. 371.
Le Sidaner, Henri 299.
Siemering, R. 240, 241*.
Siemiradzky, H. 411, 413*.
Sigalon, X. 72.
Signac, P. 291.
Simon, L. 298.
Simonis, E. 249.
Sinding, St. 438*.
Sisley, A. 276, 281*, 283, 293.
Skarbina, F. 341, 342*.
Slevogt, M. 339*, 355.
Smirke, R. 266.
Soane, J. 266.
Sohn, C. 50*, 52.
Soldatenmalerei 12, 88, 90, 183, 194 f., 199, 217, 229.
Sommer, O. 441.
Somov, C. 416, 418*.
Sorolla y Baſtida, Joaquin 392.
Souffleſ 286.
Soziale Probleme 102, 207, 384, 425.
Spangenberg, G. 219.
Spanien 388—393.
Spätgotik 259.
Spätklaſſizismus 369.
Speckter, E. 190.
— M. 188.
— O. 115, 190.
Sperl, J. 322, 323*, 345*.
Spitzweg, C. 14, 219*, 220, Taf. I.
Stäbli, A. 232*.
Städeliſches Inſtitut 225.
Stappen, Ch. van der 428, 430*.
Stark, J. 133.
Stauffer-Bern, K. 431, 455*, 456.
Steer, P. W. 373.
Steffeck, K. 229, 313, 331.
Steindl, E. 259.
Steinfeld, F. 194.
Steinhauſen, W. 321, 322*.
Steinle, E. 34*, 225.
Steinlen, Theophil 462*, 463*, 467.
Sterl, R. 339.
Sternberg, W. 411.
Steuben, Ch. 85.
Stevens, A. 384, 388*.
— A. G (Bildhauer) 247, 251*.
— J. 385.
Stevenſon, Macaulay 374.
Stier, W. 260.
Stilleben 185, 293, 319.
Stilmiſchung 266.
Stimmungslandſchaft 230, 350 ff.
Storm van's Gravesande 459.
Stothard, Th. 126, 127*.
Strack, J. H. 260.

Strang, W. 459.
Straſſer, A. 433.
Stübben, J. 446.
Stuck, F. v. 359, 361*, 362*, 439.
Stüler, F. A. 260, 265.
Suhr, Chr. 190, 229.
Swan, J. M. 439.
Symbolismus 152, 298, 362, 383.
Szymanowski, W. 410.

Tadema, ſ. Alma-T.
Tandardini, C. 252.
Taſſaert, O. 170.
Tautenhayn, J. 438.
Teichlein, A. 232.
Tenerani, P. 21, 250.
Thaulow, F. 407*.
Theaterdekoration 33.
Thierſch, F. v. 441*.
Thoma, H. 317, Taf. XXI, 319*, 320*, 321*, 349, 463.
Thomas, Grosvenor 374.
Thon, Conſtantin 444.
Thöny, E. 463.
Thornton (Arch.) 267*.
Thorwaldſen, B. 17 ff., 19*, 37, 68, 240, 245, 248, 249, 250.
Thorwaldſen-Muſeum 17, 442*.
Thumann, P. 115.
Tidemand, A. 52*, 55, 406.
Tieck, L. 28, 257.
Tiermalerei 130, 162, 209, 227, 229, 328, 354.
Tierplaſtik 100, 239, 435.
Tilgner, V. 243, 246*.
Tite, W. 266, 268*.
Tizian 214.
Tonks, H. 371.
Tooroy, J. 383.
Toulouſe-Lautrec, H. de 463, 467.
Tournachon, F., ſ. Nadar.
Troubetzkoi, P. Fürſt 424, 425*.
Troyon, C. 160*, 162, 228.
Trübner, W. 316, 317*, 318*.
Tryon, D. W. 374.
Tuaillon, L. 431, 432*.
Tüpfeltechnik 291.
Turner, J. M. W. 122, 137 ff., 139*, Taf. V, 152, 273, 284, 285.
Turen, R. L. 401.

Uhde, F. v. 319, 328, 336*, 337*, Taf. XXIII.
Umrißzeichnungen 5, 16 ff., 451.
Ungarn 214, 409.
Unger, J. F. G. 459.
Unger, J. G. 459.
W. 262*, 454.
Unzelmann, F. W. 460.
Urban, J. 474.
Ury, L. 342, 344*.
Uth, M. 344.

Valloton, F. 462.
Vandoyer, L. 440.
Vautier, B. 222.
Veber, J. 463.
Veit, Ph. 31*, 33, 36, 37*, 225, 321.
Vela, V. 252, 255*.
Velazquez 150, 185, 273, 276, 284, 388.
Velde, H. van de 450, 470*, 471, 475.
Venezianer 273.
Verheyden, J. 385.
Verismo 252, 439.
Verlet, R. 419.
Vernet, C. 166*, 167.
— H. 80, 87*, 88, 103.
Veroneſe, Paolo 214.
Verrocchio 238.
Verſtraete, Th. 385.
Verwée, A. 385.
Veth, J. 381, 384*.
Vigeland, G. 429.
Vigne, P. de 428.
Vignon, V. 2.
Villa Maſſimi 36.
Villegas, J. 392.
Villette, Adolphe 463.
Vingotte, Th. 428.
Viniegra y Laſſo, Salvador 302.
Vinnen, R. 351.
Viollet-le-Duc, E. E. 255, 266.
Visconti, L. T. 256.
de Vlaminck, M. 300.
Vogel, H. 342.
— Ludwig 29.
Vogeler, H. 351, 354*.
Voigtel, R. E. R. 258.
Volkmann, A. 431, 432.
— H. v. 349.
Volkskunſt 114, 321, 471.
Vollon, A. 185.
Vonſen, C. F. A. 471.
Vuillard, M. 293, 294*, 371.

Wach, W. 49*.
Wächter, E. 22.
Wackenroder 28, 257.
Wagner, O. 450*.
Wahle F. 459.
Waldmüller, F. 193, 194*, 195*, 230.
Walker, F. 369, 371*, 377.
Wallot, P. 441, 442*.
Wappers, G. 104, 105*, 383.
Ward, J. 130, 132*.
Wasmann, F. 189*, 190.
Watts, G. F. 367*, 368*, 373, Taf. XXV.
Webb, A. 445.
— Ph. 445.
Webſter, Th. 130.
Weimar 24, 294, 304, 351, 475.
Weishaupt, V. 354.
Weißbach, R. 264.
Weller, Th. 103.
Weltausſtellungen 268, 269, 273.
Welti, A. 313*, 314.
Wenezianow, A. 411.
Werenſkjöld, Erik 407, 409*.
Wereſchtſchagin, W. 413*.
Werner, A. v. 328.
— F. 182, 228*, 229.
Weſt, B. 127, 128*.
Weur, R. 245.
Whiſtler, J. M. N. 375, 379*, 380*, 392, 458.
Widnmann, M. 240.
Wien 33, 109, 193, 214, 229, 243, 264, 334, 348, 362, 474.
Wierz, A. 142, 386, 390*.
Wilke, R. 463.
Willie, D. 102, 128, 129*, 221.
Wilſon, R. 131, 138.
Winckelmann, J. J. 3, 14.
Wolff, E. 21.
— Wilh. 241.
Wolffenſtein (Arch.) 265.
Worpsweder 351, 439.
Wrba, G. 433, 449*, 450.
Wrubel, M. 418.

Yaremitſch, S. 418.

Zahrtmann, Chr. 400.
Zandomeneghi 285.
Zauth, K. L. 262.
Ziebland, G. F. 41.
Zimmermann, Alb. 347.
Zola, E. 272, 273, 274, 287.
Zorn, A. 404, 405*, Taf. XXVII.
Zügel, H. 354, 356*.
Zuloaga, J. 392, 395*.
Zumbuſch, K. 240, 243*.
Zweckbau 440 f.
Zwirner, E. F. 258*.

Berichtigung: S. 373 iſt Ouleß ſtatt Quelß zu leſen.

:::: Verlag von E. A. Seemann in Leipzig ::::

Deutsche Kunst in Wort und Farbe

Herausgegeben von

Professor Dr. Richard Graul

Mit 94 farbigen Abbildungen — In vornehmem Künstlereinband **18 Mark**

In dem Bande sind Meisterwerke der Böcklin, Klinger, Leibl, Liebermann, Stuck, Thoma, Füger, Friedrich, Waldmüller, Menzel — um einige der Großen unseres Zeitalters zu nennen — statt der bisher für Buchillustrationen üblichen schwarzen Klischees farbig im Text reproduziert. Besonders günstig war es, daß es gelang, einen so erfahrenen und geschmackvollen Kenner der modernen Kunstgeschichte, wie es Professor Dr. Richard Graul ist, für die Abfassung des Buches zu gewinnen. Die Auswahl der Abbildungen stützt sich meist auf den Bestand der großen Museen (Nationalgalerie, Schackgalerie, Hamburger Kunsthalle, Leipziger Museum, Dresdener, Stuttgarter, Wiener, Magdeburger Galerie usw.). Die Reproduktion ist ganz farbengetreu direkt nach den Originalen ausgeführt. So ist ein wirklich prachtvolles Werk entstanden, das jeder Hausbücherei zur Zierde gereicht, jedem Freund der modernen Kunst Belehrung und Genuß spendet.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts

Einhundert Gemälde deutscher Künstler
des verflossenen Jahrhunderts in farbiger Wiedergabe

aus der Kgl. Nationalgalerie in Berlin, der Hamburger Kunsthalle, dem Städtischen Museum zu Leipzig, der Königl. Gemäldegalerie in Dresden, dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, der Bremer Kunsthalle, der Karlsruher Kunsthalle, der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg, sowie aus dem Privatbesitz bedeutender Sammler

Bildformat ca. 18×24 cm

Mit Texten von W. Cohen, R. Graul, K. Koelitz,
M. Osborn, F. v. Ostini, J. Vogel, R. Wustmann
und einer historischen Uebersicht von F. Dülberg

In vornehmen Künstlereinband **50 Mark**

Ausführliche Prospekte über meine bekannten kunstgeschichtlichen Werke stehen gern zur Verfügung

:::: Durch jede Buchhandlung zu beziehen ::::

Anton Springer
Handbuch der Kunstgeschichte

In 5 Bänden mit zusammen 2400 Seiten,
über 3000 Abbildungen im Text, 101 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre

In Leinen gebunden **45 Mark**

Jeder Band ist einzeln käuflich

I. **Das Altertum.** 9. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. A. Michaelis. 500 Seiten mit 1000 Abbildungen, 15 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre. In Leinen gebunden . . . . . Mark 9.—

II. **Das Mittelalter.** 8. Auflage. 1909. Neubearbeitet von Hofrat Professor Dr. Jos. Neuwirth. 548 Seiten mit 708 Abbildungen und 10 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden . . . . . Mark 8.—

III. **Die Renaissance in Italien.** 9. Auflage. 1912. Neubearbeitet von Geheimrat Professor Dr. A. Philippi. 316 Seiten mit 338 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden . . . . . Mark 9.—

IV. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.** 8. Auflage. 1909. Neubearbeitet von Professor Dr. Felix Becker. 408 Seiten mit 450 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden . . . . . Mark 9.—

V. **Das 19. Jahrhundert.** 6. Auflage. 1912. Bearbeitet und ergänzt von Dr. Max Osborn. 500 Seiten mit 550 Abbildungen und 28 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden . . . . . Mark 10.—

Urteile über Springers Handbuch.

Schwäbischer Merkur: Stellt sich das Werk mit seinen mehr als 2500 Abbildungen schon äußerlich höchst vorteilhaft dar, so läßt das Studium des Textes erkennen, welch ein Meister der Darstellung der zu früh verstorbene Gelehrte war, der aus dem Schatze seines Wissens ein literarisches Kunstwerk schuf, als er die Grundzüge der Kunstgeschichte für den größeren Kreis der Gebildeten zu verzeichnen vornahm. Überall versteht er es, das Wesentliche mit sicherer Hand herauszugreifen. Seine Darstellung mutet an, als seien die wissenschaftlichen Streitfragen, die überall den Schritt des Forschers aufhalten, beseitigt, die dunklen Partien aufgehellt, als sei das Ziel der Forschung, die ganze Wahrheit, ermittelt und in verklärter Form ausgesprochen.

Süddeutsche Monatshefte. „Man darf wohl, ohne ungerecht gegen andere ähnliche Werke zu sein, sagen, daß Springers Handbuch der Kunstgeschichte an künstlerischer Auffassung das beste ist."

Vossische Zeitung: „In dem Kunstgeschreibsel unserer Tage macht sich soviel Phrase breit, in diesem Springerschen Handbuche aber regiert die Gelehrsamkeit, gepaart mit feinem Schönheitssinn und ausgezeichneter Stilistik. Von den Abbildungen läßt sich nur das Beste sagen: sie sind klar, scharf und so gewählt, daß sie den Text gut ergänzen."

Digitized by Google

Digitized by Google

[redacted]LIBRARY.

.N5300
S83
v.5

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.

Digitized by Google